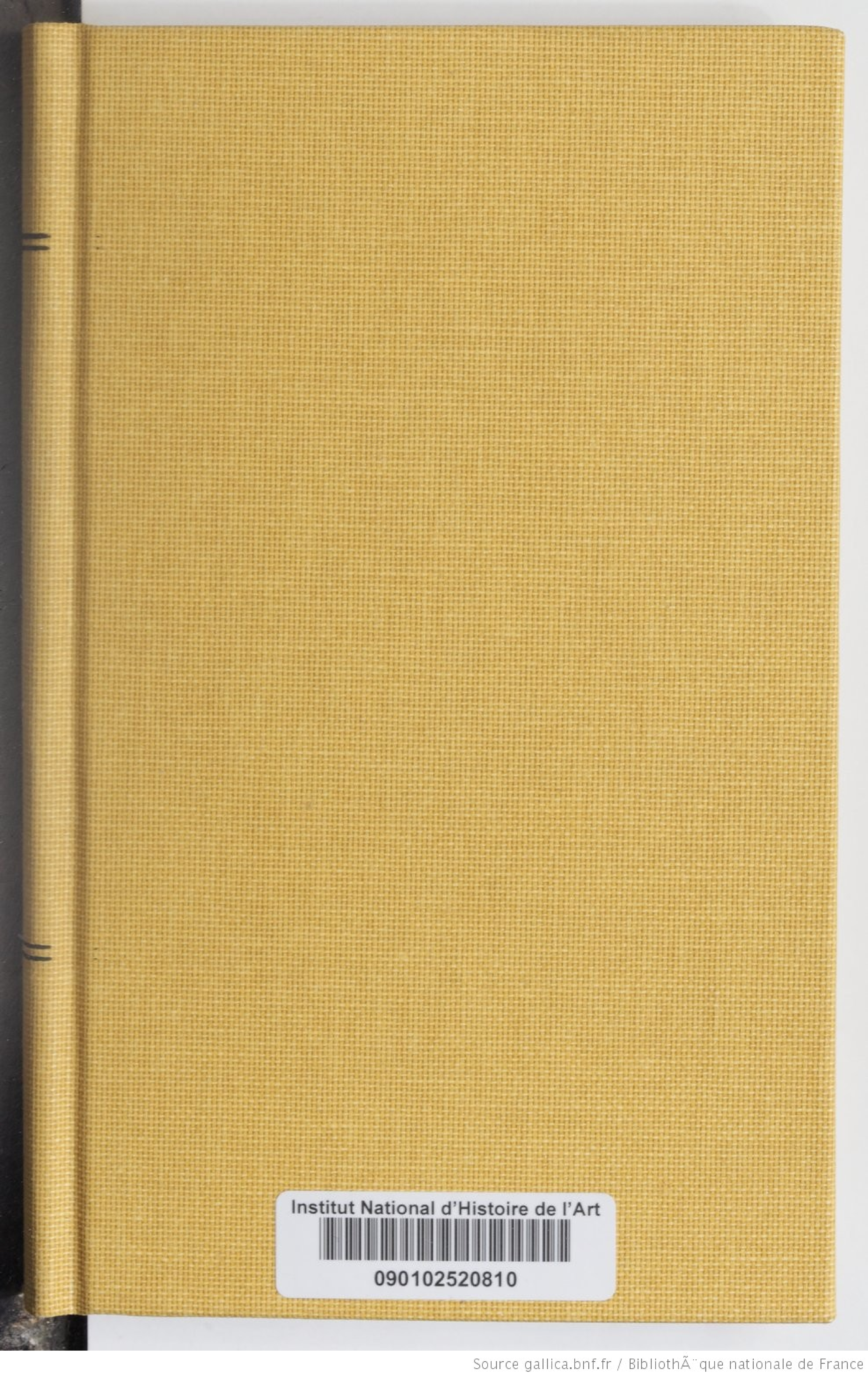
Pierre de Bouchaud. Les Successeurs de Donatello, la sculpture italienne dans la seconde moitié du XVe siècle




Institut National d'Histoire de l'Art
090102520810



Ets ARDOUIN
2006

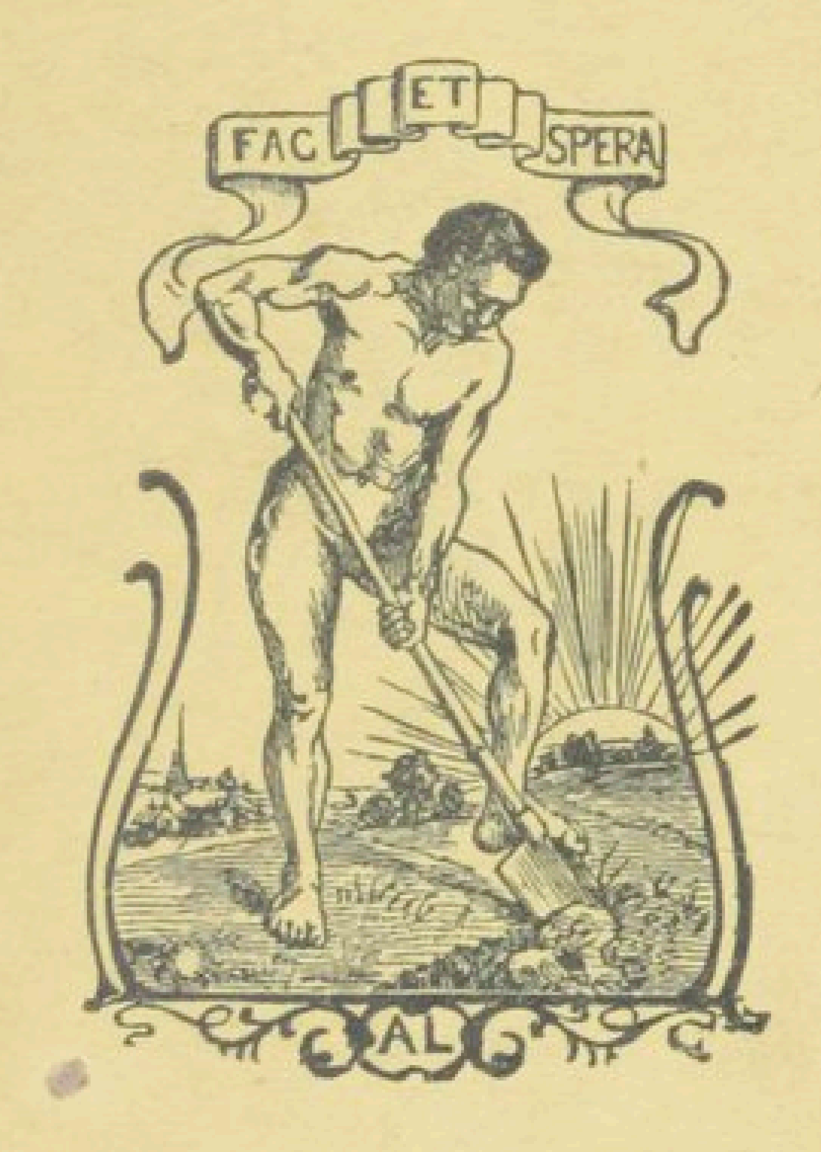
PIERRE DE BOUCHAUD

LES Successeurs de Donatello

La Sculpture italienne

DANS LA SECONDE MOITIÉ

DU XVe SIÈCLE



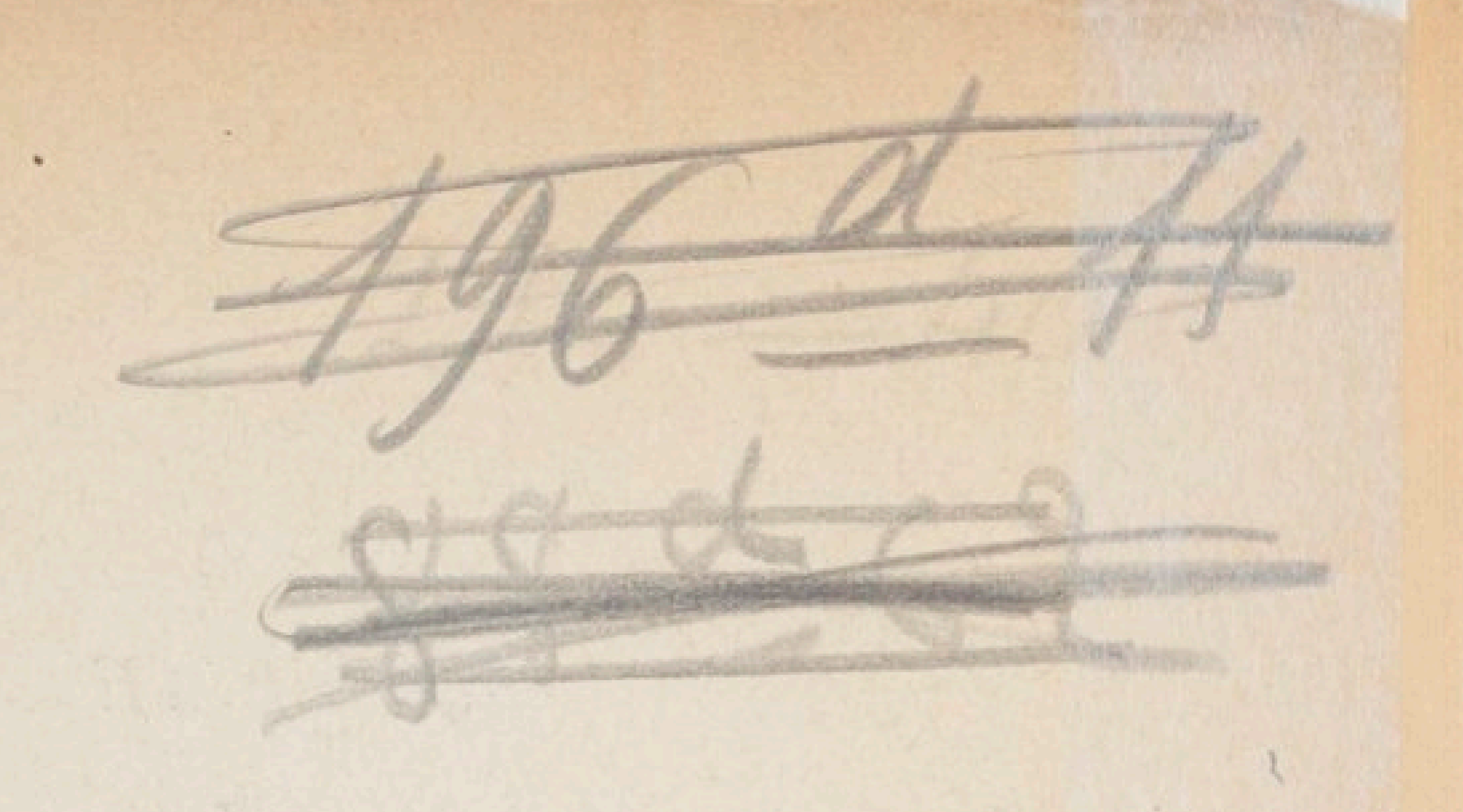
PRIX : 2 FR. 50

PARIS

ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR

23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

M DCCCCIII



LES

Successeurs de Donatello

La Sculpture italienne

DANS LA SECONDE MOITIÉ

DU XV[e] SIÈCLE

Conférence prononcée en Sorbonne

le 27 Février 1904.

(Société d'Études italiennes).

DU MÊME AUTEUR

(Chez Lemerre, éditeur)

Claudius Popelin. Peintre, émailleur et poète. .	1 vol. in-8.
Le Recueil des Souvenirs. Poésies.	1 vol. in-8.
Les Heures de la Muse. Poésies	1 vol. in-8.
Rythmes et Nombres. Poésies	1 vol. in-18.
Les Mirages. Poésies	1 vol. in-18.
Vie manquée. Nouvelles	1 vol. in-18.
Histoire d'un Baiser. Nouvelles.	1 vol. in-18.
Sur les Chemins de la Vie.	1 vol. in 18.
La Pastorale dans le Tasse	1 vol. in-18.
Michel-Ange a Rome.	1 vol. in-18.
La Sculpture a Sienne	1 vol. in-18.
La Sculpture a Rome	1 vol. in-18.
Raphael a Rome	1 vol. in-18.
Benvenuto Cellini	1 vol. in-18.
Les Successeurs de Donatello.	1 vol. in-18.

(Chez Bouillon, éditeur)

Pierre de Nolhac et ses travaux. Essai de contribution aux publications de la Société d'Études italiennes	1 vol. in-8.
Considérations sur quelques écoles poétiques contemporaines et sur les tempéraments a apporter a certaines règles de la prosodie française	1 vol. in-18.

PIERRE DE BOUCHAUD

LES Successeurs de Donatello

La Sculpture italienne

DANS LA SECONDE MOITIÉ

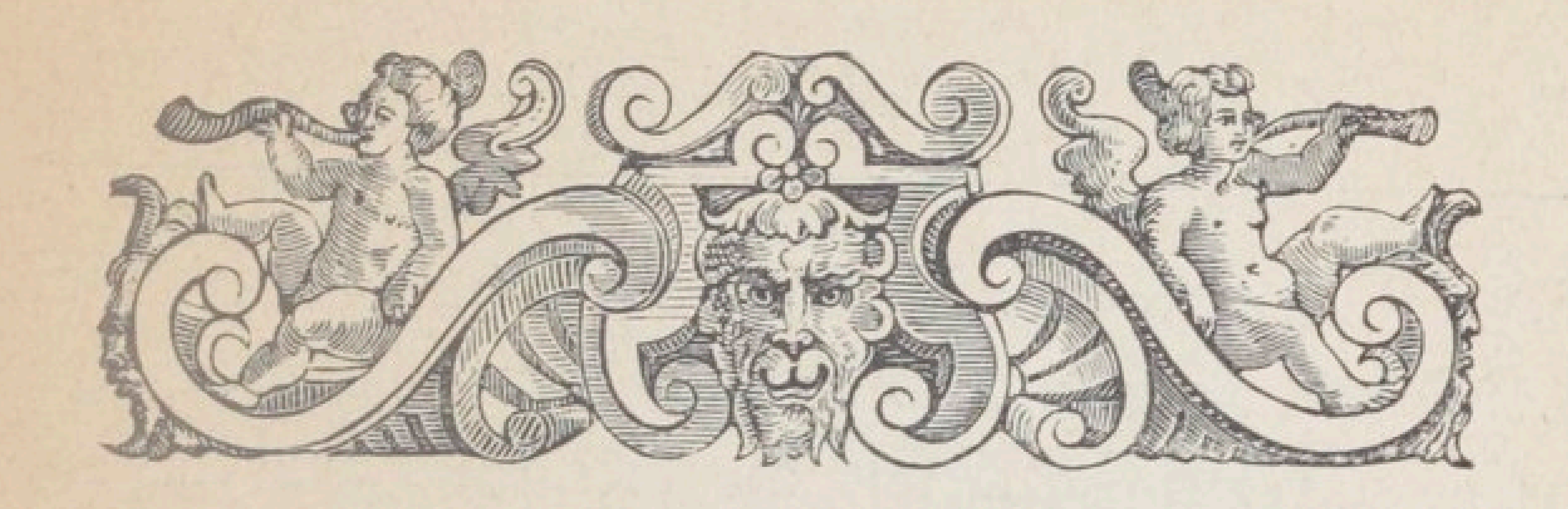
DU XVe SIÈCLE



PRIX : 2 FR. 50

PARIS
ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR
23-31, PASSAGE CHOISEUL, 23-31

M DCCCCIII



LES

Successeurs de Donatello

La Sculpture italienne

DANS LA SECONDE MOITIÉ

DU XV[e] SIÈCLE

La seconde moitié du XV[e] siècle vit naître en Italie une génération d'artistes des plus remarquables et dont les œuvres sont généralement appréciées d'une façon insuffisante. Trop souvent, quand il s'agit de l'art italien, on s'en tient à certaines citations et l'on croit, après avoir nommé un Michel-Ange ou un Raphaël, un Donatello ou un

della Robbia, avoir fait preuve d'érudition avertie. La vérité, c'est qu'auprès des astres de première grandeur qui brillèrent au ciel de l'art italien, d'autres astres y étincelèrent aussi qu'il importe absolument d'étudier, car leurs rayons projetèrent autant d'éclat ou presque autant d'éclat que les puissants soleils dont ils étaient les satellites. Et c'est pourquoi je veux m'occuper des successeurs de Donatello, de ces sculpteurs délicieux : Antonio Pollajuolo, Andrea, Verrocchio, Bernardo et Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano et ce charmant Mino da Fiesole, qui fit éclore à Florence, à Fiesole et à Rome maintes fantaisies gracieuses, disciplinées par un impeccable instinct de décorateur et de dessinateur.

Toutefois, comme préparation à l'étude de chacun de ces artistes et de leurs travaux respectifs, il est nécessaire d'examiner soigneusement les années où ils vécurent et d'insister, avec quelques détails, sur une époque dont on ne peut jamais trop parler, car elle est des plus complexes : je veux dire la *Renaissance*.

CHAPITRE Ier

LA RENAISSANCE ET LES QUATTROCENTISTES

(Première Renaissance)

I

Avant de chercher ce que fut la *Renaissance*, demandons-nous d'abord ce qu'on entend par ce mot. Oh ! sans doute, la chose n'est pas aisée, et depuis que M. Courajod, de regrettée mémoire, a étudié les origines de ce mouvement artistique et littéraire, la question est devenue peut-être plus obscure et difficile à résoudre encore. Pourtant à y regarder de près, il me semble que la *Renaissance* est un moment spécial, intermédiaire entre le moyen âge et l'âge moderne, entre la culture trop rudimentaire et la culture trop poussée des esprits, entre le règne des instincts primitifs et violents et celui des idées épanouies et mûres. A cette époque l'homme se dépouille de sa grossièreté animale. Il va penser à autre chose qu'à exercer ses membres dans la mêlée ou pour le triomphe de la force brutale.

Sans doute, il n'atteint pas encore aux élégances des courtisans de cabinet ou de salon, ne sachant qu'exercer leur raisonnement et leur langue. Il a en lui deux natures qui le sollicitent et triomphent tour à tour. Tantôt il fait des rêves de barbare, tantôt il accomplit des recherches et il a des curiosités de civilisé. Comme le premier son esprit est peuplé d'images ; comme le second, il ordonnance et règle ses pensées. Comme le premier il aime le plaisir sensible ; comme le second il cherche, au delà de ce plaisir brut, l'oasis entrevue des sentiments délicats et des satisfactions intellectuelles raffinées. Il a des désirs violents, mais il les combat par une sorte d'élégance morale qui tempère leur trivialité. Il s'intéresse à l'extérieur des choses, mais exige que cet extérieur atteigne à la perfection. Les formes qu'il sait admirer dans les œuvres des grands artistes qui vont naître ne feront que dégager les conceptions vagues dont sa tête est remplie et contenter, comme on l'a dit avec raison, « les instincts sourds dont son cœur est pétri ».

A ces considérations générales, l'on doit ajouter des considérations d'ordre politique. L'Italie est morcelée en un nombre infini de petits États indépendants. Chaque ville est un centre précieux pour l'art. Et il faut citer les paroles judicieuses de

Vasari : « L'air du pays fait les esprits libres « par nature, qui ne peuvent se contenter « des ouvrages simplement médiocres et qui ont « égard au bon et au beau plutôt qu'au nom de « l'auteur. » Et encore : « Il faut travailler pour « vivre, c'est-à-dire faire incessamment œuvre « d'invention et de jugement, être avisé et « prompt dans ses besognes, bref savoir gagner sa « vie. » Et enfin : « On est aussi, dans la cité, « aiguillonné par une certaine avidité de gloire « et d'honneur, que l'air du pays engendre très « grande dans les hommes de toute profession et « qui les révolte contre la pensée d'être les égaux, « je ne dis pas les inférieurs, de ceux qu'ils recon- « naissent pour maîtres, mais qu'ils sentent « hommes comme eux. »

On le voit donc : au sortir de l'époque ardente et parfois brutale du moyen âge, voici s'épanouir la gerbe des talents avec la conscience que l'individu, artiste, citoyen ou lettré, prend de sa propre dignité. L'homme monte à l'indépendance comme l'oiseau à la lumière. L'excitation mutuelle devient générale autant que forte. La température est excellente pour les arts. L'assemblage des circonstances est exceptionnel. Un peuple doué du sens rythmique à un étonnant degré, un peuple riche d'imagination créatrice, trouve à lui donner essor en atteignant

la culture moderne, sans pour cela abandonner les mœurs féodales. Il unit peu à peu les énergies de l'instinct à la finesse des idées, pense par des formes sensibles, et, poussé au *summum* de son génie par l'élan irrésistible, magnifique et général des petits groupes qui le composent, invente le modèle virtuel, le modèle idéal dont la perfection organique et corporelle peut seule exprimer le noble paganisme qu'il revivifie pour un instant.

De cet ensemble de conditions dépend tout art qui représente les lignes du corps. De cet ensemble de conditions dépend le grand art qui est en train de naître. Qu'une seule manque et tout sera remis en question, se décomposera, s'annulera. Il est à remarquer que l'art, et particulièrement la sculpture, n'a fleuri qn'au moment de l'adéquation complète des circonstances aux œuvres à créer. Dès qu'il y eut inadéquation, on vit la sculpture s'altérer après avoir suivi, pas à pas, d'abord la formation, puis le démembrement et enfin la chute des circonstances qui l'avaient aidée à naître.

Elle est restée symbolique et mystique jusqu'à la fin du XIVe siècle sous l'empire des idées théologiques et chrétiennes. Elle s'est intéressée au corps réel et solide dès les premières années du XVe siècle. Elle a passé enfin de l'imitation exacte à la géniale et surhumaine invention quand, au

temps de Michel-Ange, la culture définitive, élargissant l'esprit et mûrissant les idées, produisit la littérature nationale à côté de la restauration classique, et le paganisme *in extenso* par delà l'hellénisme ébauché. Ensuite, elle s'est refroidie sous les successeurs de Michel-Ange, lorsque les invasions et les misères accumulées eurent émoussé, sinon anéanti, la volonté humaine ; que la monarchie civile, l'inquisition, la pédanterie des écoles eurent canalisé, et partant amoindri, la sève de l'invention native ; que les mœurs devinrent convenables et les esprits doucereux ; que le sculpteur qui était un artisan naïf devint un seigneur maniéré ; que l'atelier et les apprentis cédèrent la place à l'Académie ; et que le maître, libre et hardi qui prenait sa part de tous les jeux et de toutes les fêtes, se convertit en courtisan habile, important, sachant l'étiquette, défendant les règles, se faisant le flatteur vaniteux des prélats et des grands.

II

Ces caractères généraux étant posés, voyons ce que l'art était devenu avant la *Renaissance*. Ce mouvement du *Rinascimento* s'était dessiné depuis longtemps. Un de ses protagonistes fut Giotto.

Peintres et sculpteurs gravitent autour de lui « sortis de sa discipline, dit fièrement le vieux Landino, comme du cheval de Troie »[1]. Peu après les artistes renoncent aux exsangues et maigres figures byzantines. Ghiberti, l'immortel sculpteur des *portes du Baptistère* de Florence, loue en lui, avec l'habileté du dessin, une rare magnificence de composition. Et quand Andrea Pisano se rencontre avec le maître, qui travaillait au *Dôme* et au *Campanile* de *Santa Maria del Fiore*, comprenant soudain le renouvellement artistique des procédés de Giotto, il ne craint pas d'exécuter, sur les dessins du grand artiste, les *sculptures* du campanile et d'autres ouvrages qui devaient orner la façade de la cathédrale en construction[2].

Ce qui reste encore des travaux *giottesques* nous montre la sculpture italienne prenant peu à peu son essor, s'émancipant de l'art que les disciples maladroits de Niccolo Pisano et de son fils Giovanni avaient insensiblement ramené à sa grossièreté primitive, et guidée dans ces voies heureuses où, sans copier comme jadis, le paganisme, elle s'inspire de l'art grec modifié par le goût toscan.

1. *Commento alla Divina Comedia.* Proemio.

2. Les restes mutilés sont au jardin Boboli et une statue en marbre sous verre, sur la façade de la *Miséricorde*, face à *San Giovanni*.

On y voit déjà la noblesse, l'élégance et le sentiment qui attireront des admirations inconnues sur les œuvres de Donatello, de Michel-Ange et de Raphaël. A l'art de sculpter des figures s'ajoute désormais l'art de les distribuer et de les composer. L'idée principale s'impose dans ses rapports avec les préparations et l'harmonie générale de la composition. Quelques années encore et le marbre exprimera sans vulgarité, la grâce, la tendresse, la force, tous les sentiments de l'âme humaine. Andrea Pisano égale presque Ghiberti, quand il façonne en terre glaise les portes du *Baptistère* qui font face au *Bigallo* et que les Vénitiens coulèrent en bronze, sous la surveillance de Calimala, gardienne de l'œuvre de San Giovanni, en 1330, presque un siècle avant les maîtres dont nous allons nous occuper. Et que dire du fils d'Andrea, ce Nino qui avait terminé les œuvres paternelles, notamment à la *chapelle Minerbetti*, en l'église de *Santa Maria Novella* et dépassé peut-être l'art dont il héritait, par le talent d'assouplir et d'amollir le marbre, de trouver le naturel dans son dessin précis aux contours un peu secs qui font déjà penser aux œuvres d'un Desiderio da Settignano ?

III

On ne dure qu'à la condition de se transformer. Les héritiers de Giotto, si malmenés de temps à autre par M. Courajod, avaient, en suivant sa manière d'encourager l'art, assuré des bases solides à leurs œuvres. C'est pourquoi ils purent surélever l'édifice sans encourir le reproche d'infidélité. Tout l'honneur de cette révolution prudente revient à Florence. L'art florentin a ce grand, cet immense mérite d'être lui-même, sans pourtant rester le même en architecture, en peinture tout comme en sculpture. *Santa Maria del Fiore*, son admirable *campanile*, les fresques de *Santa Maria Novella* et de *Santa Croce*, le *David* du Pollajuolo, le *tombeau* de *l'évêque Salutati* par Mino da Fiesole ne sont ni l'antique, ni le gothique. Et c'est ici le cas de redire la phrase de Cennino Cennini : « Giotto avait ramené l'art du grec au latin, du latin au moderne. » C'est par lui que Florence est et reste la grande initiatrice, puisque l'école romaine qui est l'honneur du XVIe siècle fut formée par des Florentins ou par des voisins de Florence, formés eux-mêmes à Florence : j'ai nommé Michel-Ange et Raphaël.

J'ajoute qu'au XVIe siècle les Lettres, en possession d'une langue que Dante put perfectionner, consacrer, mais qu'il ne fonda point, prirent tout leur essor. Seulement on ne put suivre les traces du Titan poète qu'en se partageant son lourd héritage.

Dans les Arts néanmoins, la langue n'existait pas. Giotto la créa. Après lui il fallut apprendre à la parler. Comment dès lors séparer la peinture, la sculpture, l'architecture? Comment aussi n'adopter qu'une partie des doctrines de ce maître sans retomber, pour celles qu'on néglige, à la sombre, lourde et mal gracieuse manière byzantine ? Se figure-t-on unis dans une même œuvre le dessin de Giotto et la manière byzantine, le coloris lumineux et clair et les sombres couleurs, moins transparentes qu'opaques, des temps où la peinture était la simple servante de l'architecture et n'était employée qu'à une ornementation grossière ?

Mais au XVe siècle tout va se modifier. Les Beaux-Arts connaissant à fond leur langue s'en aideront pour réaliser les plus nobles conceptions. Seulement, chose étrange, pendant que les Lettres qui s'étaient écartées de l'antiquité s'y remettront avec ardeur, l'art, qui en a déjà depuis longtemps adopté les idées, ne s'en inspirera qu'à peine. L'antiquité, il importe de le dire, dans le domaine

artistique n'est qu'un point de départ. Le véritable progrès est ensuite dans la méthode proclamée et pratiquée, par Giotto d'abord, par ceux qui le suivent ensuite, c'est-à-dire dans l'observation de la nature, guide indispensable de l'inspiration personnelle et que rien ne saurait remplacer.

IV

L'observation de la nature : tel est bien en effet la caractéristique de la *Renaissance* italienne et ce par quoi elle se distingue du mouvement qui l'a précédée. Il s'agira moins maintenant de recherche de la beauté idéale que de celle de la vérité jusqu'au point de produire l'illusion. Désormais le détail sera poussé de manière à donner à l'expression de l'ensemble un étonnant fini. Et le sculpteur va imposer à ses compositions une intensité de vie d'autant plus grande qu'elle ne s'appuiera pas sur la convention, sur l'à peu près, mais bien sur l'exigence du sujet sinon sur la grâce et la beauté.

C'est précisément ce mouvement intellectuel et artistique remplaçant, par des idées et des formes nouvelles, les idées et les formes du moyen âge, mouvement que nous avons vu s'élaborer insensible-

ment sous l'influence et presque à l'insu de Giotto, c'est ce mouvement qu'on appelle *Renaissance*. La cause en était tout entière à l'influence des chefs-d'œuvre et de l'art antique, à peu près oubliés pendant le moyen âge. Une fois dégagés des formes scolastiques et hiératiques qui figeaient la pensée et l'inspiration, les artistes retournèrent à la nature et à l'observation exacte. La méthode scientifique était découverte ; la philosophie platonicienne en honneur. La prospérité matérielle grandissante, la civilisation plus raffinée, des mœurs élégantes et polies favorisèrent aussi ce mouvement.

La *Renaissance* artistique fut donc en Italie, comme dans les autres pays européens, la conséquence d'un mouvement réaliste et des progrès de la technique. A quel moment fixer le point de départ de ce mouvement naturaliste ? Un coup d'œil en arrière nous aidera à répondre à la question. Revenons en effet à *l'art roman* si abstrait, si éloigné de la nature. Rappelez-vous les figures informes et disproportionnées étalées sur les portes de bronze de la *cathédrale* de *Pise*, ou ornant la *Porta Romana* de *Milan*. Le goût de la précision se manifesta chez les sculpteurs pisans quand ils revinrent aux types de l'antiquité romaine. Ils y trouvèrent des modèles serrant de

près la réalité et se mirent, eux aussi, à copier les êtres vivants. Si Jean de Pise est résolument gothique et s'inspire de la France septentrionale ou de l'Allemagne ; il n'en est pas moins, tout comme Giotto, conduit par le gothique à la nature.

Cependant, la représentation de la figure humaine, l'étude du corps humain sont encore bien insuffisantes. Les artistes siennois anonymes qui sculptent la façade du *dôme d'Orvieto* font un pas de plus. La *Création*, le *Jugement dernier* présentent des parties de nus parfaitement étudiés. Mais le naturalisme ne s'affirme alors que par la laideur ; on aime à représenter les infirmités et les plaies, et, comme jadis les *ex-votos* suspendus à l'autel du temple d'Esculape dans l'*Insula Tiberina*, les sculpteurs prodiguent à plaisir les vérités répugnantes de la nature humaine : plaies, déformations physiques, tares de mendiants et d'estropiés. Néanmoins, si l'on en excepte le cheval qu'on ne dessine jamais bien, les animaux sont assez exactement reproduits. Malheureusement, en peinture, les disciples de Giotto se détournent de la nature, si bien que leurs fresques sont parfois aussi peu vivantes que la peinture byzantine elle-même.

Dès les premières années du XVe siècle s'accuse à Florence la tendance réaliste qui va transformer les arts. Je nomme Florence parce que l'histoire

de la *Renaissance* est, surtout jusqu'à la fin de ce siècle, l'histoire de cette ville qui avait dû, on l'a vu plus haut, sa supériorité au génie particulier de la race dont le dialecte est devenu la langue littéraire de l'Italie. Les moyens d'expression sont très perfectionnés. L'anatomie artistique s'aide de vrais travaux scientifiques. Verrocchio, Pollajuolo dont nous allons nous occuper sont les premiers artistes qui aient disséqué dans la seconde moitié du XV[e] siècle. Tous les maîtres pratiquent d'ailleurs l'étude du modèle vivant. Cependant, d'une façon générale, les artistes du XV[e] siècle, les *Quattrocentistes*, s'attaquent rarement au nu. Ce sont moins les scrupules religieux, si violemment défendus par Savonarole, destructeur implacable des « académies », qui les arrêtent sur cette voie, que leur propre inexpérience. Malgré les règles qui leur avaient été tracées par Donatello et Ghiberti, les successeurs de ces deux maîtres hésitent encore dans l'application de leurs préceptes. L'art dont ils sont les servants n'a, du reste, rien de commun avec l'art antique. Ils se dégagent entièrement des traditions de l'antiquité, et à force de recherches, d'études sur nature, ils parviennent à une originalité complète de style.

D'ailleurs, à côté de la préoccupation naturaliste, tous ou presque tous doivent tenir compte de l'élé-

ment religieux. La tradition chrétienne occupe toujours une place importante. L'art religieux, par ses commandes, est le principal. En outre, les artistes ont en général conservé la foi. Aussi presque tous les sujets traités sont-ils des sujets pieux. Les emprunts à l'art antique sont rares ; c'est à peine si nous en remarquerons une dizaine chez les maîtres dont nous avons à nous occuper. C'est que la nouvelle école ne comprend pas grand'chose encore aux offres que lui fait l'antiquité. Elle semble, en outre, deviner que cet art se prêterait mal à l'expression des idées chrétiennes et de la civilisation florentine. Et c'est pourquoi elle revient à la nature, à cette nature que les successeurs de Giotto avaient eu le tort de dédaigner. Et c'est pourquoi aussi, dans la première moitié du XVe siècle, Ghiberti et Donatello, résolument réalistes, préparent la révolution artistique connue sous le nom de *première Renaissance*, avant même que l'art antique se mette enfin de la partie et se voie compris de point en point.

Ces deux maîtres — Ghiberti et Donatello — crurent avoir trouvé dans la réalité un monde de motifs et d'inspirations inédits jusqu'alors. Désormais l'art n'a plus qu'une préoccupation : exprimer le caractère et le moment dans la forme, les gestes, la draperie. La sculpture, dans les groupes

et les reliefs, se préoccupe de rendre, avec toutes les différences, le contraste des caractères et des formes, ce que Burckhardt appelle « la représentation en perspective du milieu ». On comprend sans peine dès lors que, grâce à l'individualisme des artistes, et eu égard à la liberté complète qui leur était laissée, puisqu'il n'y avait encore ni enseignement de l'État, ni école officielle, la tendance pittoresque des œuvres devait aboutir à une diversité infinie de styles dans le haut comme dans le bas-relief.

V

Avant de passer à l'étude de ses successeurs il est bon de dire ici quelques mots de Donatello. Aussi bien est-ce essentiel, car ce maître fut vraiment le véritable fondateur, M. Courajod n'a même pas craint de dire « le principal coryphée » de la période italienne de la *Renaissance*. Son génie est sorti tout entier du naturalisme et de l'ardent amour de la vérité. La vérité, il l'aima passionnément. Voyez comme il ne craint pas de manifester dans le marbre ou le bronze la douleur, la frayeur, l'amaigrissement, l'exténuation des membres, les cris, les contorsions, le désespoir, la laideur

même rendue intéressante. Contemplez, par contre, le *saint Georges* placé, à Florence, dans une niche gothique, contre le mur de l'*Or San Michele*. Devant cette face si noble et si calme, si fière et si pudique, on sent qu'il est entré dans l'art quelque chose d'inconnu jusqu'alors chez tous les peuples et dans tous les temps, je veux dire ce sentiment vif et profond de la personnalité de l'homme, un certain caractère qui n'est ni divin par l'expression, ni générique par l'aspect, mais qui, bien au contraire, est tout humain et tout individuel. Oui, c'est une nouveauté en sculpture que ce saint Georges véritablement représentatif d'une époque, exprimant l'âme d'un chevalier du moyen âge, plein de hardiesse et beau de modestie. Debout, droit sur ses pieds, il tourne légèrement sa tête nue, aux cheveux courts, et jette au loin ses regards comme pour mesurer l'étendue des périls qui l'attendent. Sa main gauche appuyée sur son écu dont la pointe touche à terre, l'autre main à demi fermée indiquent un homme qui saura marcher résolument à la victoire ou à la mort. C'est là qu'est le triomphe de Donatello : l'individualité. Le premier de tous les artistes italiens, il a pu sculpter le *portrait* de pied en cap, avec les défauts ou les beautés de son caractère, avec l'expression morale ou plutôt esthétique de ses

formes scrupuleusement imitées. Et l'on a ainsi une nouvelle preuve que la *Renaissance* ne fut pas autre chose que la revendication de la personnalité humaine et de la liberté. Ce fut cette indépendance qui permit à Donatello de se livrer à la recherche de la vérité avec un courage passionné. Et je me demande quel autre maître eût été capable de donner, comme le fit cet artiste, une statue de *Marie-Madeleine* émaciée par la pénitence et la macération, décharnée, à l'état de squelette, devenue l'image de la laideur repoussante après avoir été l'objet des voluptueux désirs et la femme de toutes les séductions.

On le voit donc, Donatello s'est illustré par un génie tout à fait différent du génie grec. Il n'entra pas tout d'abord en commerce avec l'art antique. Son premier mouvement fut naturaliste et ce n'est que peu à peu qu'il parvint à se pénétrer du sentiment de l'antiquité, à se l'assimiler, à en faire non le principe mais le régulateur, le frein de sa fougue débordante et de son exubérante personnalité. Donatello n'a pas été un précurseur de Michel-Ange. Il n'a aucun point de commun avec lui. Il a précédé, mais non pas annoncé Buonarotti. Il a inauguré le réalisme en sculpture avec un éclat magnifique. Seul, Michel-Ange devait se constituer une place à part entre la nature idéali-

sée par Praxitèle et la nature imitée par les Florentins. Il allait s'élever au surnaturel et créer un style qui par sa hauteur même ne devait ni ne pouvait avoir, hélas, de lendemain.

VI

Résumons donc brièvement tout ce que je viens d'exposer ici. Après l'initiative de Giovanin Pisano en matière sculpturale, et les expressions à la fois grossières et brutales des disciples de l'école pisane qui ne connut, ni spontanément ni par l'étude, le beau style gothique du XIIIe siècle, lequel eut en Italie quelques heureuses adaptations : le style italien du XIVe siècle, hésite entre la copie intelligente de l'antique, un idéalisme quelquefois agréable et un réalisme sans conviction et sans agrément. A part les œuvres d'Andréa Pisano, génie épuré, génie noblement châtié, et celles de Nino qui occupent la première place, je ne vois guère de chefs-d'œuvre irrécusables, j'entends par là de travaux absolument dignes de l'admiration des connaisseurs. Peu de sculpteurs d'un talent net et novateur se présentent en effet à nous.

Mais dès que commence le siècle suivant, tout change pour ainsi dire à vue. L'Italie, jusqu'alors

coupable d'indifférence pour la nature, apprend à la voir, à la comprendre, et cela parce qu'elle se met à la regarder. Elle s'est résolument décidée entre la copie byzantine de l'art du passé et la compréhension, je pourrais dire la scholie de l'art antique illuminé par le réalisme. Et ce naturalisme plein de raffinement, de délicatesse et d'élégance avec un Ghiberti, fougueux parfois et comme enfiévré de passion avec un Donatello, ce naturalisme va l'amener aux plus hauts sommets de la gloire esthétique et la conduire à la suprématie des arts entre toutes les nations de l'Europe.

Il est certain, d'ailleurs, et il serait injuste de le méconnaître, que dans les transformations indiquées ici, les Italiens ont été précédés par les artistes de la France et des Pays-Bas dont ils furent les élèves. Il n'est guère possible de contester que le réalisme italien procède du réalisme flamand. Son développement provient en ligne directe de l'influence que lui fit subir l'art septentrional. N'oublions pas que Ghiberti a débuté par le style gothique et s'est inspiré (et qui nous dit que Donatello ne l'a pas fait de son côté ?) des sculpteurs de l'école de Bourgogne : les Beauneveu, les Drouet, les Dammartin, les Jean de Marville, les Claux Sutler, les Jacques Morel qui peuplèrent de chefs-d'œuvre l'antique cité dijon-

naise et ses environs. M. Courajod a eu raison de soutenir cette thèse que, du reste, les Italiens de la *Renaissance* eux-mêmes ne contestaient nullement. En voici une preuve irrécusable : Quand Roger van der Weyden vint les visiter en 1450, ils l'accueillirent avec un enthousiame magnifique. Il faut donc le répéter. La Péninsule — et particulièrement Florence où, de par les circonstances et le moment, s'était confiné le mouvement artistique de la *Première Renaissance* — c'est-à-dire du XVe siècle — le nom de *Haute Renaissance* étant communément réservé aux artistes du siècle suivant, aux *Cinquecentistes*,— la Péninsule, dis-je, n'est parvenue à bien comprendre les beautés de l'antique qu'après s'être débarrassée de ce qu'on a justement appelé les entraves de l'iconographie chrétienne et être revenue au naturalisme. L'architecture est proprement italienne, mais la sculpture florentine, inséparable de l'orfèvrerie, dut beaucoup aux Bourguignons et aux Flamands.Et il en est de même de la peinture. Seulement une fois entrée dans le courant d'idées que la Flandre et la France avaient fait naître, l'Italie ne s'arrêtera plus sur le chemin où elle s'est engagée et laissera bientôt fort en arrière des rivaux qui ne parviendront point à la dépasser.

VII

Nous arrivons ainsi au milieu du XVe siècle. Mais, comme préface à l'étude des successeurs de Donatello proprement dits, tâchons de définir les principaux caractères de l'art italien vers 1450.

Depuis un demi-siècle déjà, abandon a été fait des principes qui avaient obstrué, par le raisonnement idéaliste et la dialectique à outrance, l'étude précise et vraie de la nature, l'examen sincère de la réalité. On s'est débarrassé des préjugés à courte vue et des méthodes restrictives de l'école gothique. L'artiste est libre d'exécuter son œuvre à sa guise. Nulle pression n'est exercée sur son esprit. Son individualisme ne subit aucune atteinte, n'est gêné d'aucune contrainte, ce qui, par parenthèse, n'aura plus lieu au XVIe siècle où l'art va commencer à devenir quelque peu officiel, à donner un enseignement, à créer des écoles. Au XVe siècle il n'en va pas ainsi. Il n'y a ni traditions d'école, ni théories dogmatiques. Le sculpteur, placé en face de la seule nature, peut l'interpréter comme il l'entend, à condition toutefois — et le goût toscan le seconde à cet égard — de ne pas sacrifier la beauté à l'expression. Si

Donatello a parfois l'air de ne pas se tenir à cette règle, au fond il y demeure fidèle quand même. Sa *Magdeleine* repentie et vieille resplendit, sous ses haillons sordides et ses traits repoussants, d'ascétisme, de détachement mystique, de beauté morale, ce qui est la beauté de l'âme, mais encore la beauté. L'esthétique des maîtres du XVe siècle, des *Quattrocentistes*, s'appuie en partie sur le modèle antique dont la beauté a fini par se révéler à des esprits longtemps fermés, à des intelligences qu'un enseignement, entaché d'un excès de dogmatisme et de scolastique, avait obstinément aveuglées. Le moyen âge, sauf Niccolo Pisano, ne comprit rien à l'antique. Cela est facile à saisir quand on songe qu'à partir de Giovanni Pisano et après Giotto, l'Italie, tout en empruntant, de temps à autre, aux grandes lignes des compositions antiques, s'enfonce de plus en plus dans le style gothique qui va s'aiguisant, s'amenuisant et comme s'apointant toujours.

Au XVe siècle, et à plus forte raison en 1450, les lois de l'art sont retrouvées; on les proclame. Tout s'anime et se précise dans les règles de l'éducation esthétique. Les inspirations d'un naturalisme judicieusement contenu dans les limites du goût par une discipline naturelle et le sens de l'harmonie générale du Beau universellement

reconnu et consacré, permettent au dernier né de la *Renaissance*, c'est-à-dire à l'Italie, de distancer ses prédécesseurs, les autres pays d'Europe et de les réduire à l'obéissance.

Ajoutons à ces causes d'émancipation et de renouvellement de l'art, la protection qu'accorde à ses représentants les Podestats qui, dans chaque cité italienne, encouragent le plus qu'ils le peuvent les artistes et leurs efforts.

A Milan, les Visconti et les Sforza ; à Venise, les Doges de la Seigneurie ; à Mantoue, les Gonzague ; à Urbin, les Montefeltro ; les Este, à Ferrare ; à Naples, Alphonse le Magnanime et ses successeurs se distinguent par l'appui qu'ils donnent à l'art. Mais plus que tous les autres, les Médicis, à la tête du gouvernement florentin, contribuèrent à encourager ce mouvement et à accentuer cette magnifique floraison de talents et de génies. Le fondateur de la dynastie, Cosme (1389-1464), entre en scène au moment où éclate le *Rinascimento*. Il fit bâtir de magnifiques villas et de beaux palais, l'église *Saint-Laurent*, le couvent de *Saint-Marc*. Il vivait dans sa *villa* de *Careggi*, entouré d'artistes et d'humanistes au renom célèbre, comme Marsile Ficin, Léonardo Bruno, Le Pogge. Quand Gémisthe Pléthon vient à Florence pour enseigner le dogme platonicien, le duc figure

parmi ses auditeurs. Dans sa maison de la *Badia* de *Fiesole* il réunit une bibliothèque immense et y entretient constamment des copistes capables de lui transcrire tous les ouvrages de l'antiquité.

Le fils de Cosme, Pierre (1416-1469), eut les mêmes goûts que son père. Il fonda dans ses jardins de Careggi une des premières Académies.

Mais le véritable successeur de Cosme fut Laurent le Magnifique (1469-1492), fils de Pierre et de Lucrezia Tornabuoni. Sa mère possédait une vaste érudition. Quoique pieuse, elle s'intéressait fort à la philosophie platonicienne, se mit à la tête du mouvement intellectuel de Florence et orienta son fils vers les Belles-Lettres. Laurent, parvenu au pouvoir à l'âge de vingt ans, fut un des plus grands hommes de la *Renaissance*. Ce n'était plus un amateur comme son grand-père, mais un véritable homme de métier dans toute la force du terme. Excellent poète, il fut de ceux qui rénovèrent la langue italienne et la débarrassèrent des scories qui l'entachaient encore. Ses sonnets à la belle Lucrezia Donati qui lui méritèrent le prix du tournoi poétique de 1467 ne sont pas inférieurs à ceux de Pétrarque. Esprit clair et subtil, plein de brillant et d'amabilité, fort courtois auprès des dames, disert et spirituel, homme d'action quand il le fallait, Laurent le

Magnifique fut un des personnages les plus accomplis de cette heureuse époque par l'harmonieux développement de ses facultés, la largeur de ses idées, l'indépendance de son esprit. Sa cour est ornée des représentants de toutes les branches du savoir humain : mathématiciens, géographes, philosophes, érudits, historiens, littérateurs, architectes, peintres, sculpteurs. S'il aime la peinture et favorise Ghirlandajo, il favorise plus encore la sculpture, ne cesse de protéger son favori Pollajuolo gravant pour lui des médailles, rassemble une collection d'antiquités unique et, comme jadis son père Pierre, établit dans les jardins du palais des Médicis une école où Michel-Ange apprendra les premiers préceptes de son art.

Les autres familles de Florence, alliées ou ennemies des Médicis, les imitent dans la protection des Lettres et des Arts. C'est à qui des Strozzi, des Ruccellai, des Tornabuoni, des Martelli, des Pitti adressera des commandes aux architectes, aux sculpteurs et aux peintres. Le gouvernement de la Seigneurie agit de même en faisant reconstruire *Santa Maria del Fiore*, élever le *Campanile* sur les plans de Giotto, édifier le *Baptistère* et en commandant les statues d'*Or San Michele*, dans l'exécution desquelles Donatello, Verrocchio et d'autres artistes rivalisent à qui mieux mieux.

Il n'est pas jusqu'à la décoration du *Palais-Vieux* qui n'atteste le désir du pouvoir officiel de prendre sa part de ce tournoi de commandes. Les corporations des fabricants de lainages et de soieries font achever, de leur côté, les *portes* du *Baptistère* où Ghiberti donne libre cours à ses dons magnifiques. Les couvents eux-mêmes s'embellissent de tableaux et de fresques, et les commandes exécutées dans l'immortelle cité, sur l'ordre des bourgeois florentins, témoignent de la sûreté de leur goût. Nous ne touchons, d'ailleurs, pas encore aux années où la violente réaction religieuse, dirigée par Savanarole contre les idées nouvelles, va mettre en péril un instant, à la fin du XVe siècle, la haute sculpture florentine.

VIII

Si maintenant nous tournons nos regards vers Rome, nous y voyons une papauté à l'affût de tous les talents et désireuse d'appeler à elle les artistes de renom. C'est Martin V (1417-1431), dont l'élection mit fin au grand schisme d'Occident, et qui avant de réintégrer Rome, abandonnée pour Avignon depuis près d'un siècle par le Souverain Pontificat, s'arrête une année à Florence, comble de faveurs et d'éloges Ghiberti, travaille à la restauration de la ville éternelle si

éprouvée au XVe siècle et appelle auprès de lui Masaccio et Gentile da Fabriano.

C'est Eugène IV (1431-1447) qui, ayant vécu longtemps à Florence, en apprécie les lettrés et les artistes, continue à Gentile da Fabriano la protection que lui avait témoignée Martin V, commande à Filarète les *portes* de bronze de *Saint-Pierre*, à Fra Angelico les *fresques* de la *chapelle* du *Saint-Sacrement*. Et cela, malgré les troubles avec lesquels ce pape se trouva sans cesse aux prises à Rome de par les factions qui divisaient alors la ville.

C'est Nicolas V (1447-1455), l'un des hommes les plus remarquables de son siècle, Nicolas V, né en 1398 à Pise, du nom de Thomas Parentucelli. Rio raconte qu'on l'appelait dans sa jeunesse le pauvre étudiant de Sarzane. Fils d'un chirurgien, il fut tour à tour maître d'école, secrétaire, bibliothécaire, savant laborieux et besogneux. Entré dans les ordres, il suivit à Florence le cardinal Albergati, son protecteur, pénétra dans le cercle des Médicis et y fut apprécié pour sa rare culture d'esprit. Nommé archevêque de Bologne en 1444, il fut revêtu de la pourpre cardinalice. Chargé par le Sacré Collège de prononcer l'éloge funèbre d'Eugène IV, il recueillit, peu après, les suffrages de ses collègues. Un semblable choix était un magnifique hommage à l'Humanisme puisqu'il tombait sur un

homme ayant voué toute sa vie à l'étude. Nicolas V voulut restaurer complètement Rome. Il faut lire dans la vie de l'architecte Bernardo Rossellino par Vasari les projets véritablement surprenants de ce pontife. Il avait attaché à sa personne ce Rossellino dont je viens de parler, et s'il eût vécu, le Vatican aurait été, sans nul doute, réédifié sur des plans tellement grandioses que ce palais, s'exclame naïvement l'auteur des *Vite*, fût devenu la plus superbe chose qui eût jamais été vue depuis le jour de la création du monde jusqu'à aujourd'hui. « *Questo (non so palazzo, castello o città debo nonimarlo) sarebbe stata la piu superba cosa che mai fusse stata fatta dalla creazione del mundo insino a oggi.* »

Nicolas V ne put réaliser qu'une partie de son vaste programme. Il restaura *Saint-Jean-de-Latran*, *Sainte-Marie Majeure*, *Saint-Étienne* sur le Cœlius, les *Saints-Apôtres*, *Saint-Paul*, *Saint-Laurent-hors-les-murs*, ouvrit les rues du *Borgo vecchio* et du *Borgo nuovo*, commença la nouvelle église *Saint-Pierre*, fit de Rome le centre du mouvement esthétique et intellectuel. Reprenant la tradition des papes d'Avignon, il déploya un luxe magnifique, commanda des ornements précieux, appela pour décorer le Vatican des artistes comme Fra Angelico, Gozzoli, et ce Piero della Francesca dont Raphaël ne craignit pas de détruire plus tard les chefs-d'œuvre

quand il peignit les *Stanze*. Il eut sans cesse recours aux conseils de L.-B. Alberti, architecte et célèbre écrivain d'art, et réunit 9.000 manuscrits dont il forma la Bibliothèque Vaticane.

Calixte III, son successeur (1455-1458), un Espagnol, le premier des Borgia, interrompt la tradition des papes humanistes. Mais Pie II (1458-1464), Sylvius Æneas Piccolomini, natif des environs de Sienne, la reprend. Cependant si ce pape est lettré et poète agréable, il ne se préoccupe qu'à peine du mouvement artistique. Il ne protège pas, ainsi que Nicolas V, les écrivains et les artistes. Écrivain lui-même, tour à tour géographe, antiquaire passionné et même romancier — comme dans le récit intitulé : *Euryale et Lucrèce*, — désireux d'instruire et d'intéresser les autres, il témoigne peu de sollicitude à ses confrères et à ses émules. Il ne s'intéresse nullement aux œuvres de peinture, et quant à la sculpture, il n'en use guère que pour décorer sa ville de *Pienza* et son *palais* de famille à *Sienne*.

Paul II, Barbo (1464-1471), était Vénitien. Peu versé dans la langue latine, il ne parlait que l'italien. Il continua l'œuvre de ses illustres prédécesseurs, mais il protégea surtout, parmi les artistes, les corporations d'orfèvres et de bijoutiers. Il fut célèbre par sa collection de gemmes,

de bronzes et de pierres gravées antiques. Restaurateur des arcs de Titus et de Septime Sévère, constructeur du *palais de Venise*, il témoigna beaucoup d'hostilité aux humanistes, champions des idées nouvelles. Il ne réorganisa l'Université romaine qu'au profit des études théologiques. Il persécuta les Platoniciens. Au carnaval de 1468, il en fit arrêter une vingtaine dans une Académie présidée par Pomponio Leto et copiée sur l'organisation du clergé chrétien. Un des membres de cette académie, Platina, se vengea en flétrissant ce Pontife du terme de barbare dans ses *Vite dei Pontefici*. Paul II montra quelque intérêt à l'architecture. La *cour du pape Damase*, au Vatican, avec ses trois étages si simplement décorés, fut son ouvrage.

Vasari prétend que Sixte IX, Riario (1471-1484), successeur de Paul II, avait la passion des œuvres d'art sans en avoir le goût. Il est possible. Et pourtant on ne peut oublier les restaurations des ponts, des aqueducs et même du grand égout du roi Tarquin qu'il entreprit et conduisit avec un plein succès. Il remit en lumière la statue équestre de Marc-Aurèle qu'on admire aujourd'hui sur la place du Capitole. Il appela de Florence et de Pérouse des peintres éminents, comme Pérugin, Pinturicchio, Botticelli, Cosimo Rosselli, Ghirlandajo, et l'exquis maître florentin Mino da

Fiesole, pour orner les parois de la *chapelle Sixtine*, construite en 1473 par Giovanni dei Dolci. Il fit édifier aussi à ses frais l'*hôpital du Saint-Esprit* et exécuter les travaux de décoration intérieure de l'*église des Saints-Apôtres* par le pinceau de Melozzo da Forli, auquel il commanda la décoration de la bibliothèque du Vatican qu'il avait accrue d'un grand nombre de manuscrits et dont il avait régularisé le service de façon à en rendre l'usage plus facile aux nationaux et aux étrangers. En même temps, il préposait à la direction de la *Vaticane* Platina, Bartolommeo Sacchi, qui en classa les archives. On dut aussi à ce Pontife la création de la *Fontaine de Trevi* dont les eaux égayent la place tranquille où elles coulent depuis 400 ans.

Enfin le dernier des pontifes du xv[e] siècle, le génois Cibo, fut créé pape sous le nom d'Innocent VIII. Ce pontife, impliqué dans les démêlés sanglants entre les Colonna et les Orsini, engagé ensuite dans une lutte dispendieuse contre le roi de Naples, obligé de payer des subsides aux étrangers pour faire la guerre aux Florentins, eut un règne politique fort troublé. Pourtant il ne négligea pas les diverses branches de l'art. Par son amour pour la *Renaissance* païenne et l'antiquité, Innocent VIII fait déjà présager Léon X. Sans doute il est moins enthousiaste que l'illustre Médicis, mais néanmoins

il s'intéresse aux travaux ayant pour but de remettre en honneur les monuments enfouis du génie grec ou romain. Et par ce côté il continue bien la tradition des papes humanistes affiliés de cœur sinon d'esprit au *Rinascimento*. Non content de garder auprès de lui Pinturicchio qui exécute, sur son ordre, un tableau malheureusement disparu, il ne craint pas d'appeler Mantegna pour orner une chapelle qui fut détruite, sous Pie VI, quand on agrandit le *Musée* du *Vatican*. Il eut pour sculpteur favori cet Antonio Pollajuolo que nous allons étudier dans un instant et qui, avec le *monument funéraire de Sixte IV* dans la chapelle du Saint-Sacrement et *celui d'Innocent VIII* qu'on admire à Saint-Pierre, a laissé des œuvres d'un haut intérêt devant lesquelles touristes et voyageurs passent souvent sans s'arrêter faute d'avertissement ou d'études préalables, et sans se douter, au milieu des productions de toutes sortes qui distraient leur attention, qu'ils négligent celles-là mêmes qui méritent l'examen le plus attentif, la compréhension la plus exacte, l'information la plus précise des circonstances, du moment où elles furent créées : en un mot la connaissance la plus complète de la vie des maîtres qui leur donnèrent l'essor.

Les papes dont nous venons de parler ont exercé

une influence considérable sur la *Renaissance*. Qu'on le veuille ou non, leur protection a maintenu jusqu'alors aux arts un caractère religieux. Ils ont, par leur rôle de Mécènes, donné l'exemple au haut clergé de l'Europe entière. Et ce n'est pas sans raison qu'on les considère comme les fauteurs de l'époque dont nous venons d'étudier les origines et l'essor triomphal. Nicolas V, qui inaugura cette tradition, a fait autant pour la Renaissance que les Médicis.

A ces titres, il était bon d'examiner brièvement les règnes de pontifes qui, pour obvier au défaut d'art romain et d'école romaine proprement dits, attirèrent dans la ville éternelle des lettrés de tous pays, des peintres Florentins, Ombriens ou Lombards, et firent venir de Toscane plusieurs des sculpteurs qui vont faire l'objet de ce travail.

CHAPITRE II

L'ART A LA MORT DE DONATELLO

I

A sa mort Donatello laissa quelques élèves qui ne le valurent pas. Bertoldo di Giovanni, Giov. di Bartolo, dit Rosso, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, dit Buggiano, Pagno di Lapo Portigiano ne font guère qu'imiter le style du maître sans arriver à son ampleur ni à son éclat. Ils ne paraissent guère, du reste, avoir médité la phrase si judicieuse d'Apollonius : « L'art d'imiter est double : il com-
« prend d'une part l'acte de représenter matérielle-
« ment ce que l'artiste conçoit dans sa pensée et
« d'autre part la représentation de l'esprit des
« choses. La faculté d'imiter est un don de nature,
« mais la pratique dépend de l'art. »

Michelozzo, lui-même, ce précieux auxiliaire de Donatello en architecture, dès qu'il prend le ciseau, ne se manifeste que comme un praticien fort habile dont il semble que l'unique souci ait été d'exécuter les œuvres du maître ; les *bronzes*

de *Sienne* et la *chaire* du *Prato* sont caractéristiques à cet égard. Quant au *tombeau* du *pape Jean XXIII* au *Baptistère* de *Florence* et au *mausolée* du *cardinal Brancacci* de l'église napolitaine *San Angelo à Nilo* (1427), le défaut de mouvement des parties plastiques, le peu de finesse et de liberté des personnages, la monotonie et la raideur du style, tout en procédant sans doute de l'influence de Donatello, témoignent, néanmoins, d'une grande infériorité d'exécution et montrent combien l'élève est loin du modèle.

En ce qui concerne Agostino d'Antonio di Duccio, la façade de *San Bernardino* à *Pérouse* le montre comme un maître assez personnel, bien que les figures de ses personnages soient minces et maigres, les draperies aient des plis trop fastueux et trop parallèles. Mais les têtes des chérubins ont un réalisme naïf et témoignent de l'influence de Donato. Il y a dans toute cette œuvre une ordonnance habile ; les hauts et les bas-reliefs sont heureusement distribués.

Cette façade de *Saint-Bernardin*, avec ses terres cuites et ses marbres de couleur, nous présente un des plus ravissants spécimens de l'architecture polychrome en Italie. Parmi les figures en relief qui décorent les pilastres d'une grande arcade, le caractère architectural le plus saillant de la façade, il

faut citer un groupe de deux anges, dont l'un joue du luth, et une ravissante figure de la chasteté, un lys à la main, aux draperies disposées avec un soin délicat, et d'une exquise élégance. Les reliefs au-dessus de la porte représentent des scènes empruntées à la vie de saint Bernardin. Elles unissent un remarquable réalisme à une grande naïveté. Duccio n'arrondit pas ses surfaces comme Luca della Robbia ; il adopte des surfaces plates et se rapproche par là de Donatello, comme aussi il est voisin de ce maître par la recherche de la vérité sans préoccupation de la beauté. Quant à la plastique et à la faculté d'invention, il dépasse de beaucoup les terres cuites de Luca della Robbia et celles de ses élèves. A. di Duccio fut chargé de la construction de la façade de *San Bernardino* en 1457 [1].

Ce Duccio est le même qu'Agostino de Florentia, l'auteur des *bas-reliefs* de la vie de *San Gimignano*, engagés dans le mur extérieur de la *cathédrale* de *Modène*.

Agostino di Duccio a, somme toute, des qualités d'originalité qui méritent mieux qu'une mention.

1. Cette date est consignée dans une *supplica* conservée aux archives de Pérouse et qu'Agostino adressa, le 6 mai 1461, aux prieurs de la commune.

II

Nous voici parvenus à la seconde moitié du xve siècle. Ghiberti, qui avait ménagé la transition entre l'art gothique et les tendances nouvelles, vient de mourir. Donatello, ce sculpteur passionné, dont l'art fut le culte de tous les instants, touche lui-même à ses derniers moments. Nous savons qu'il a vu grand, qu'il a fait grand et qu'il n'a pas craint d'exprimer le laid quand la vérité dont il fut un servant rigide le lui demandait. Jamais, sauf Michel-Ange, un sculpteur n'exerça sur l'art de son époque une influence aussi grande. Malgré son amour ardent et son étude persévérante de l'art classique, toutes ses œuvres, quand elles ne sont pas des imitations cherchées de l'antique, sont empreintes d'un profond sentiment religieux. Comme Ghiberti, d'ailleurs, il a voué à l'antique ses plus éminentes qualités, et la *statue équestre de Gattamelata*, qu'il fondit à Padoue, peut supporter la comparaison avec le *Marc-Aurèle* équestre du Capitole. Il a exprimé avec une aisance magnifique l'ironie du *Pogge*, l'ascétisme de *saint Jean-Baptiste*, le cynisme de *Zuccone*, la noblesse si fière de saint *Georges*, la grâce de l'enfance et, avec son buste de *N. da Uzzano*, l'amère expérience

et le désenchantement lassé de la vieillesse. Sa sculpture, pleine de nuances, si dramatique parfois, est expressive de l'âge nouveau. Mais celui-ci, barbare encore malgré la civilisation et les idées nouvelles, ne peut plus retrouver la sereine perfection d'un Phidias et d'un Praxitèle, et développe les côtés plus vivants, plus énergiques, plus individuels de la personnalité humaine.

C'est à ce moment, aux dernières années de Donatello, qu'une jeune génération de sculpteurs, puisant dans le naturalisme primitif du maître, dans sa manière ingénieuse et pittoresque, des motifs d'inspiration, va créer un art plein de grâce et riche en beauté souriante. Absolument maîtres des procédés de Donatello dont ils ont suivi avec passion les travaux et les diverses manières, ils ne vont plus poursuivre comme lui l'expression du caractère et de la force terrible, l'effroi et l'horreur, ce que Vasari appelait : « *una vivacita fieramente terribile.* » Mais ils vont se préoccuper surtout d'atteindre le sentiment de la grâce et de la beauté, un style aimable et pur, hautement élégant, doux sans mollesse, imposant et digne, sans aller jusqu'à l'ardeur d'un naturalisme intensif.

Parmi les artistes que nous allons étudier, Antonio Pollajuolo, Andrea Verrocchio, les Rosse-

lino, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, Matteo Civitali, les deux premiers ne se départiront pas d'un idéal farouche. Les frères Pollajuolo et Verrochio travailleront sur le bronze. Ils déploieront dans la main-d'œuvre de cette matière ardue une énergie et une rudesse qui les rapproche parfois beaucoup de Donatello. En même temps par leur amour des difficultés techniques et leur habileté de la science anatomique, ils seront, non pas, comme on l'a dit à la légère, des artisans sans intelligence ne voyant au monde que des muscles et des os, mais bien des orfèvres et des peintres au moins autant que des sculpteurs.

Les artistes du marbre au contraire donneront à la matière malléable employée un caractère achevé de grâce et de perfection ; ils sauront faire passer, dans la forme et le mouvement de leurs modèles, une suavité charmante, quelque chose de tendre qui attire et qui plaît.

CHAPITRE III

LES ARTISTES DU BRONZE

Abordons de suite l'étude des deux artistes du bronze, génies primesautiers à la manière ressentie et violente, amis décidés des sentiments et des formes.

A. — ANTONIO POLLAJUOLO (1429-1498).

Des deux frères Pollajuolo, l'aîné était orfèvre et se nommait Antonio. Jacopo, son père, appartenait, si l'on croit en Vasari, à une condition assez inférieure et aurait dû son nom à son métier d'éleveur de volailles. Mais ce détail n'a rien de certain [1]. Quoi qu'il en soit, Jacopo, appréciant les talents que son fils montrait, le plaça dans l'atelier de l'orfèvre Bartoluccio, le beau-père de Ghiberti, où il attira bientôt l'attention de celui-ci qui, en de nombreuses occasions, dit Cellini [2], adopta ses dessins. Il l'employa aussi à modeler la frise qui

1. Baldinucci et Gaye (t. Ier) prétendent même qu'Antonio et Piero jouissaient du droit de cité à Florence.

2. *Trattato dell' Oreficeria.*

entoure la *porte* de bronze d'Andrea Pisano, à l'entrée du *Baptistère* de *Saint-Jean*. Antonio y représenta une *caille* voletant au milieu d'un épais bouquet de feuillage et de chardon qui est d'une vérité si étonnante que de nos jours encore on signale ce travail à l'admiration de tous : *fece* « *una quaglia che dura ancora tanto bella e tanto per-* « *fetta, che nòn le manca se non il volo.* »

Deux bas-reliefs, le *Banquet d'Hérode* et la *Danse d'Hérode*, qui font partie de l'*œuvre* du *Dôme* de Florence, lui furent commandés par l'Association des Marchands. Peu après il sculpta les exquises petites figures au pied de la *croix*, sur l'*autel* d'argent de la *cathédrale* (1455). Ces travaux témoignent de sa grande habileté d'orfèvre. Mais on peut déjà distinguer dans le mouvement et l'expression de ses personnages quelque chose de heurté, de sec, qui est peu en accord avec l'élégance de l'art contemporain.

Il convient d'insister sur le travail du piédestal de cette croix qu'exécuta avec une grande richesse un orfèvre florentin, Betto di Francesco Betti. Autour de la figure du Christ, six médaillons, étincelants de gemmes, renferment des bas-reliefs, finement cicelés, représentant Dieu le Père, la Vierge, saint Jean, le pélican, un saint et une sainte.

Le piédestal composé par Pollajuolo pour cette croix est d'une véritable élégance. Deux volutes s'enroulent en remontant vers la croix et portent deux statuettes : la Vierge et saint Jean, drapées avec goût et d'une expression de visage très douloureuse. Les supports de ces figurines sont ornés de médaillons représentant les évangélistes recouverts, jadis, d'émaux translucides qui mettaient sur ces fines sculptures un voile doux et léger.

Le talent de nielliste de Pollajuolo égalait celui des maîtres de l'époque : Maso Finiguerra, Forzone Spinelli, Caradosso de Milan, et Turini de Sienne. Mais nous ne pouvons nous faire une idée de son habileté à cet égard que par une *paix* émaillée qui subsiste encore aux *Uffizzi*. La *Descente de Croix* et le *Martyre de saint Laurent*, mentionnés par Duchesne [1], Cellini [2], Cicognara [3], furent détruits pendant le siège de Florence. Quant aux ornements et aux nielles que, d'après Cellini, il exécuta autour d'une paix de Maso Finiguerra, représentant le *Crucifiement*, ils n'existent plus.

Il faut remarquer, d'ailleurs, que chez Antonio Pollajuolo, l'habileté de l'orfèvre était heureusement secondée par la maîtrise du dessin. Benve-

1. *Essai sur les nielles.*
2. *Trattato dell' Oreficeria.*
3. *Mem. della Calcografia.*

nuto Cellini, qui s'y connaissait, s'exprimait sur son compte en ces termes : « Il fut si parfait dessinateur, « *si gran designatore* », que non seulement les orfèvres de son temps, mais encore nombre de sculpteurs et de peintres (je parle des meilleurs), se servirent de ses dessins et en eurent beaucoup d'honneur. Cet artiste fit peu de chose, mais il s'appliqua dans sa vie entière à l'art du grand dessin : « *ma solo disegno mirabilmente, e a quel gran disegno sempre attese.* »

Peu satisfait des gains minimes que lui valaient l'art de l'orfèvrerie : « *cognosendo che quell' arte non dava molta vita alle fatiche de' suoi artifici*[1] », il se tourna du côté de la peinture et prit pour guide et collaborateur son jeune frère Piero dont le style sec et dur procédait directement d'Andrea del Castagno. Le tableau de *saint Jacques, saint Eustache et saint Vincent*, placé aux *Uffizzi*, est un exemple de cette collaboration. Dans la même galerie on trouve de petites toiles, les *Travaux d'Hercule*, pleins de la passion des gestes exagérés qui lui étaient propres, mais dessinés remarquablement, très poussés et où éclate son étonnante science anatomique.

Bien longtemps, en effet, avant Michel-Ange, An-

1. Vasari.

tonio Pollajuolo étudia l'anatomie, la mesure des os, le déploiement et la restriction musculaire, les attaches des tendons et leur transmission du mouvement. Sa science se manifeste dans les *Travaux d'Hercule*, dont je parlais il y a un instant. Le meurtre de l'hydre de Lerne, la mort d'Antée, la lutte du héros contre les Géants, le combat des centaures ou celui des gladiateurs nus se battant à la lisière d'un bois : tous ces sujets sont autant de prétextes à faire saillir les muscles, accentuer les contours des formes, et parfois même, par amour de la scicnce anatomique, à exagérer les ressorts cachés que fait mouvoir la nature. Ces défauts s'accusent surtout dans la seule *gravure* qu'il ait laissée et dont on voit aux *Uffizzi* une épreuve. Elle représente dix hommes nus qui se battent dans un bois, avec un développement de muscles véritablement exagéré. Antonio étudia la gravure sous Tommaso, fils de Maso Finiguerra. Il fut aussi un médailleur habile, à en juger par la médaille commémorative de la conspiration des Pazzi [1].

1. Aux *Uffizzi*. Citons encore le *Martyre de saint Sébastien*, qu'il avait fait pour la *chapelle des Pucci* à *San Sébastiano de Servi*, à *Florence*, et qui se voit à *Londres*, dans la *National-Gallery*.

On trouve aussi dans la voûte et dans les lunettes de la

Mais revenons aux travaux plastiques d'Antonio Pollajuolo. Florence possède de sa main deux belles œuvres, au *Musée National* : Le *Buste d'un jeune guerrier* au regard hardi dans une riche armure ; cette œuvre en terre cuite était vraisemblablement l'esquisse d'un bronze ; et le petit groupe également en bronze d'*Hercule étranglant Cacus*, d'une composition excellente, fort propre à faire valoir la science anatomique du maître. Il se dégage de cette œuvre quelque chose d'âpre et de sauvage. Relief sculptural, rendu des chairs, poli des surfaces, précision des détails combinés avec l'ensemble des formes, emploi des lignes droites un peu infléchies, précision des contours, sécheresse anguleuse et tranchante des angles : on sent que l'artiste n'a rien négligé, n'a rien traité à la légère et que dans son amour de l'accentuation des lignes, il a mis une fois de plus tout le savoir scientifique qu'il possédait au service de son ciseau. Rien d'intéressant comme l'examen de cette œuvre. Quelle force dans les doigts d'Hercule serrés autour du cou de l'ennemi ! Les muscles, les nerfs de la face héroïque sont tendus à outrance

chapelle du cardinal de Portugal à *San Miniato*, des *Évangélistes*, des *Prophètes* et des *Docteurs*, attribués par Vasari aux deux frères. L'*Annonciation*, dans la même chapelle, serait de Piero. Mais est-ce bien certain ?

pour mettre à mort sa victime. On a l'impression d'entendre grincer les dents d'Hercule. En même temps ses pieds s'arcboutent sur le sol afin de prendre un point d'appui solide. Et l'on regarde avec épouvante Cacus perdant peu à peu ses forces avec le souffle, et, la bouche ouverte, sur le point de rendre l'esprit. Œuvre puissante, je le répète, qu'on connaît trop peu, et où se manifeste une personnalité singulièrement attachante, œuvre rarement ou trop sommairement mentionnée par les guides, mais qu'il faut savoir découvrir si l'on veut se faire une idée du génie de Pollajuolo.

Après avoir passé près d'un demi-siècle à Florence dans les occupations que nous venons d'indiquer, Antonio Pollajuolo fut appelé à Rome par Innocent VIII, à la fin de 1489, pour y exécuter le *tombeau* que ce pape voulait ériger à son prédécesseur, Sixte IV, dans la *chapelle du Saint-Sacrement*, à *Saint-Pierre*. Ce tombeau est pour la patine et la minutie du travail un des bronzes les plus parfaits que l'on puisse voir [1]. Il date de 1493. Le pontife revêtu de son costume d'apparat est représenté étendu sur un lit de parade en bronze dont les parois concaves sont ornées

1. *Les Papes et les Arts.*

des *figures* des sept *Vertus* et des dix *Arts libéraux*.

Le portrait de Sixte est dur et réaliste. Les figures sont étrangement contournées ; leur bizarrerie élégante porte l'empreinte d'un art relevant de l'orfèvrerie plus que de la sculpture. Les gestes sont parfois exagérés et les mouvements trop violents. Mais tout en faisant ces réserves sur l'inspiration de l'artiste dans cette œuvre, je ne puis m'empêcher d'être séduit par l'idée de Pollajuolo qui tenta, dans les bas-reliefs précités, d'exprimer les vertus du Pontife dont il était chargé de sculpter le mausolée. Ce pape, qui a mérité les sévérités de l'histoire pour avoir montré dans son administration plus d'habileté que de scrupule et pour avoir, sinon permis, tout au moins laissé commettre l'assassinat de Julien de Médicis en 1478, ne fut pas moins un véritable Mécène pour les artistes. Pollajuolo, en plaçant aux côtés de Sixte IV les arts libéraux, éternisait donc de la plus délicate manière l'influence esthétique d'un Pontife qui protégea Bessarion et le bon peintre Melozzo da Forli. Il est fâcheux que ce monument soit placé sur le pavé même de la chapelle, à une trop faible hauteur pour qu'on puisse admirer l'œuvre dans tous ses détails. L'obligation de se baisser pour examiner les Vertus cardinales et les Arts libéraux nuit fort à l'examen

qu'on en peut faire. Car ces figures, bien que témoignant à peine des pures traditions de l'école toscane d'où sortait Pollajuolo, sont néanmoins fort aimables, bien drapées, et des plus gracieuses. Le monument est signé : *Opus Antonii Polaioli Florentini argento auro pictura ære clari.*

Le *tombeau d'Innocent VIII* offre plus de qualités. Il n'a sans doute pas la même beauté de patine, mais il dépasse le mausolée de Sixte IV par le dessin architectural et les figures. Deux statues en bronze représentent le pape : l'une le montre étendu sur un sarcophage ; l'autre assis et donnant la bénédiction de la main droite, tandis que la main gauche tient une lance, image de celle qui perça le flanc du Christ, et que le sultan Bajazet offrit, dit-on, au grand maître de Rhodes, Pierre d'Aubusson, afin de le décider, par ce présent, à retenir captif son frère Zizim qu'il lui avait offert en otage. Pierre d'Aubusson envoya Zizim et la sainte lance à Innocent VIII qui, enchanté de posséder une relique aussi précieuse, députa au-devant d'elle jusqu'à Narni deux cardinaux et deux évêques pour l'escorter à Rome. Il s'avança en personne à la rencontre de cet objet vénéré, à quelques milles hors de la Porte du Peuple, pour la conduire avec toute la pompe possible dans la basilique de Saint-Pierre. Il fit construire un tabernacle somptueux pour

abriter la relique de la Lance. C'est près de ce tabernacle qu'est placé son tombeau.

En représentant deux fois Innocent VIII, Pollajuolo n'innovait pas. Déjà Niccolo Pisano dans les bas-reliefs de l'*Arca di San Domenico* et Ghiberti dans sa seconde porte avaient usé du procédé de double représentation de la même personne comme prenant part à des événements successifs. D'autres monuments à doubles effigies existent, du reste, en Europe. A Vérone, les tombes de Martino della Scala, de Can grande I et de Can grande II (XIVe siècle); à Westminster, les tombeaux d'Edouard Crouchback, comte de Lancastre, mort en 1296, et celui d'Aymes de Valence, mort en 1326. Le tombeau du bienheureux Lanfranco Setalla (XIVe siècle), dans l'église milanaise de Saint-Marc, fournit également une réplique double de la statue du personnage. Quant au tombeau du maréchal de Brézé (1531) dans la cathédrale de Rouen, il va jusqu'à présenter une triple effigie du mort.

De chaque côté de la colossale statue assise d'Innocent VIII, quatre niches séparées par des pilastres renferment les statuettes des quatre *Vertus cardinales* avec leurs symboles caractéristiques. Dans la lunette, au-dessus, apparaissent la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité*, pleines d'un beau mouvement et fort nobles d'expression.

Parmi les œuvres qui rappellent la manière de Pollajuolo et qui lui sont attribuées, il faut citer en premier lieu : le *buste de Charles VIII.* Ce buste actuellement à Florence, au *Bargello*, aurait été sculpté à Rome lors du séjour que fit le roi de France dans cette ville. On sait l'étrange expédition de Charles VIII en Italie et les motifs qui l'y poussèrent. Ludovic le More, régent de Milan, voulant usurper la tyrannie de son neveu Jean Galéas Sforza et prétendant à l'hégémonie de la Péninsule, expédia au roi de France une ambassade qui le persuada de faire valoir en Italie ses droits sur le royaume de Naples, en vertu du testament du dernier comte de Provence, Charles. L'Italie méridionale était une étape tout indiquée dans la Croisade contre le Turc. Le roi de France envoya sonder les intentions de ceux que Ludovic le More lui indiquait comme ses alliés éventuels : Innocent VIII, Florence et Venise. Cette dernière, redoutant pour ses possessions et son commerce du Levant, applaudit fort à la descente de Charles VIII. Sur ces entrefaites Innocent VIII étant mort en 1492, Borgia fut élu pape sous le nom d'Alexandre VI. Les scandales et les exactions du nouveau Pontife soulevèrent bientôt contre lui les haines des membres du Sacré Collège. Parmi ceux-ci, le cardinal Julien de la Rovère, poussé moins

par l'ambition de la tiare, comme on l'a trop légèrement affirmé, que par le dégoût de l'autocratie et des mœurs de la famille Borgia, supplia Charles VIII de se rendre à Rome avec son armée pour déposer Alexandre VI et sauver l'Église. Charles VIII, convaincu, se mit en route. Que ne puis-je retracer ici les péripéties de cette expédition ! Une partie des troupes françaises sous les ordres du duc d'Orléans battant à Rapallo, près de Gênes, l'armée de Ferdinand d'Aragon, roi de Sicile, soutenu par Alexandre VI, le duc d'Urbin et Pierre de Médicis comme le sera son successeur Alphonse ; Ludovic le More, devenu, par le décès de son neveu Jean Galéas, le maître de la Lombardie, jugeant dès lors inutile de seconder les troupes de Charles et se mettant à conjurer contre lui ; le passage du roi à Pise ; son entrée triomphale à Florence qui venait de bannir Pierre de Médicis considéré par la Seigneurie comme traître pour avoir livré à Charles VIII l'entrée des places toscanes (24 novembre 1495) ; sa marche sur Rome où il pénètre le 31 décembre 1495. Je ne puis m'étendre plus longuement sur cette expédition qui, après avoir donné un moment à Charles VIII la suprématie sur l'Italie presque entière, se termina par une retraite précipitée et par cette meurtrière bataille de Fornoue où il se

mesura avec l'armée de la Ligue. Malgré le médiocre succès militaire qu'il remporta, le roi ne ramena en France que des troupes épuisées. Ainsi finit ce roman de la *Table ronde*.

Charles VIII resta un mois à Rome, sans songer, du reste, à détrôner le moins du monde Alexandre Borgia. Ce serait pendant ce temps que Pollajuolo aurait travaillé à son buste. Mais en matière d'attribution, comme il est aisé de se tromper ! J'accorde, du reste, bien volontiers que cette œuvre réaliste est empreinte d'une belle énergie.

J'en dirai de même de la remarquable *figure* de bronze, sur le *monument* du *cardinal Pietro Foscari* dans l'église romaine de *Sainte-Marie-du-Peuple*. Cette deuxième composition, de provenance toscane, est d'une belle patine ; ses raffinements techniques la rapprochent de la facture du monument d'Innocent VIII. Mais la parenté qu'elle révèle avec la manière d'Antonio nous donne-t-elle le droit d'en affirmer l'authenticité ? A mon sens, je ne le crois pas.

Telle est l'œuvre de Pollajuolo. Si elle n'est pas abondante, elle a un mérite réel. On peut en juger aisément par ce qui précède. Ce mérite provient à la fois du dessin et de la science anatomique qu'Antonio possédait à un éminent degré.

Il mourut à Rome vers 1498 et fut enseveli ainsi que Piero, dans l'aile gauche de l'*église* de *San Pietro in Vincoli*, près de l'entrée. Le tombeau, surmonté du buste des deux frères, porte cette inscription : « *Antoine Pollajuolo, Florentin, peintre éminent qui a sculpté les mausolées de bronze des deux papes Sixte et Innocent, après s'être fait construire son tombeau par testament voulut être enterré ici avec son frère Pierre. Il vécut 62 ans. Il mourut l'an du salut 1495*[1]. »

B. — ANDREA DI MICHELE DI FRANCESCO CIONE, DIT VERROCCHIO (1435-1488).

On a été injuste envers Verrocchio. Nombre d'écrivains d'art ont réédité à son sujet la phrase sévère de Vasari : « Ce maître eut dans l'art de la sculpture et de la peinture une manière dure et barbare, comme quelqu'un qui se l'est acquise au prix d'un travail obstiné, plutôt que par le bénéfice et la facilité du génie propre. Si sa facilité eût égalée son travail et son application, il aurait été un des maîtres les plus remarquables dans cet art où l'on

1. Antonius Pullarius patria Florentinus, pictor insignis, qui duor. pont. Xisti et Innocentii ærea moniment. miro opific. expressit. re famil, composita ex test. hic se cum Petro fratre condi voluit. Vixit an. LXXII. Obiit an. sal. M. II D.

« ne peut briller qu'à la condition de réunir l'effort « du labeur aux dons naturels. » Mais les détracteurs de Verrocchio qui se plaisent à reproduire ce jugement devraient continuer la citation. Vasari, en effet, poursuit de la manière suivante : « Quand l'effort « n'est pas uni aux dons naturels, l'artiste parvient « rarement à briller au premier rang. Cependant l'é« tude l'emporte de beaucoup, et c'est parce qu'An« dréa fut très laborieux qu'il a été parmi les plus rares « et les plus excellents artistes de son temps. »

Cette excellence est pleinement justifiée.

Comme Léonard de Vinci son élève, Andrea Verrocchio fut tout à la fois orfèvre, professeur de perspective, sculpteur, graveur, peintre et musicien. Il l'emporte sur Pollajuolo par son influence qui fut très grande sur les artistes de son temps. N'oublions pas que Lorenzo di Credi et Pérugin se formèrent à son école. J'ajoute qu'il se recommande aussi par l'intimité grave de ses conceptions, la noblesse et son ardent amour de la Beauté.

A l'heure actuelle, l'examen des œuvres de Verrocchio, d'une si étonnante variété, et qui toutes laissent transparaître le sentiment de l'idéal qu'il eut à un si haut point, permet de réparer l'injustice des critiques d'art à son endroit. Ce maître occupe, je ne crains pas de le dire, une des premières places parmi les artistes de l'Italie, et plusieurs des œuvres

que je vais mentionner sont tout simplement au nombre des plus charmantes et des plus importantes du *Rinascimento*. On ne retrouve pas, sans doute, dans ses compositions une influence de l'antique aussi accentuée que dans celles de Donatello et de Ghiberti. Mais il faut réagir contre les jugements qui le montrent d'un talent borné au service d'une manière sèche et froide. Andrea Cione aima le fini. Sa délicatesse de main, sa hardiesse toujours magistrale comme dessinateur, sa puissance imaginative ne sauraient échapper aux spectateurs de bonne foi. Le *saint Thomas* touchant des doigts la blessure du Christ unit à une simplicité et une pureté juvéniles un grand sentiment de sagesse et de majesté. Et je ne sais pas beaucoup de sculpteurs capables de mener à bien une statue équestre comparable à celle du condottiere *Bartolommeo Coleoni*, qui se dresse à *Venise* sur la place de l'*Ecole de Saint-Marc*.

Andrea fut comme Pollajuolo l'élève d'un orfèvre, Giul' de Verrocchi, dont il tient son surnom. Il resta toujours fidèle à ce métier, puisque dans les dernières années de sa vie nous le voyons travailler aux reliefs de la *Décollation de saint Jean*, achevés en 1480, pour le *devant d'autel* de l'*Œuvre du Dôme* à *Florence*. En dehors de cette composition, nous ne pouvons malheureusement nous faire

aucune idée de son talent d'orfèvre. On le comparait de son temps à Ghiberti et à Maso Finiguerra. En effet, des autres travaux d'orfèvrerie dont nous parle Vasari : autels et reliquaires ornés de métaux travaillés, agrafes de chape, vases couverts d'animaux et de feuillages en reliefs, coupes ornées de groupes d'enfants dansant, statuettes d'argent des douze apôtres qu'il fit pour le pape Sixte IV, de tout cela rien n'existe plus.

Quant à son talent de peintre, on ne peut en juger que par le seul de ses tableaux qui ait subsisté : le *Baptême de Notre-Seigneur*, aujourd'hui dans la *galerie des Beaux-Arts* à *Florence*. C'est à propos de cette peinture, dure de ligne et sèche de style, que Verrocchio, raconte Vasari, humilié d'être surpassé par son élève Léonard de Vinci, alors presque enfant, « *giovannetto* », qui avait peint, dans un coin de la toile, l'ange aux cheveux d'or, se décida à abandonner la peinture pour se consacrer uniquement désormais à la sculpture. *Se non e vero*.....

Fidèle à cette résolution, il modela, en 1466, un groupe représentant *l'incrédulité de saint Thomas*, qu'il n'acheva que dix-huit ans plus tard. Devenu par son apprentissage d'orfèvre, fort habile fondeur en bronze, il fondit l'année suivante pour

Luca della Robbia les deux derniers *reliefs* de la *porte de la sacristie* de *Sainte-Marie-de-la-Fleur*.

Son maître en sculpture fut Donatello. Des documents authentiques l'établissent d'une façon irréfutable [1].

Vers 1464, à la mort de Cosme de Médicis, il aurait fait la *plaque de bronze* pour son *tombeau* au-dessous de *San Lorenzo*. Sans parler d'une fontaine, derrière la sacristie de cette église et qu'on lui attribue à tort [2], sa première œuvre vraiment importante est le beau monument de *Piero e Giovanni de Medici*, dans la sacristie de *San Lorenzo*. La décoration de ce tombeau montre une profusion d'ornements et une maîtrise absolue dans la technique du bronze. Le sarcophage de porphyre est supporté par quatre pieds de métal autour desquels s'enroulent des feuilles finement ciselées. Malheureusement le motif de grillage en cordes, adapté par Verrocchio pour tapisser le plein cintre surmontant le mausolée et pour lequel Vasari n'a pas assez d'éloges, nuit quelque peu à l'effet d'ensemble, malgré la souveraine beauté de la fonte. Cette œuvre aurait été commandée à Andrea par Laurent le Magnifique et par Julien de Médicis. On y déposa, en 1472, les restes de Pierre et de Jean, fils

1. Manuscrit de la bibliothèque Strozzi, cité par Baldinucci, t. I.
2. L'auteur en est Ant. Rossellino.

de Cosme l'Ancien. En 1559, ceux de Laurent le Magnifique et de Julien y furent aussi placés.

Ce tombeau terminé, Verrocchio se rendit à Rome pour exécuter les *statuettes en argent* des douze apôtres dont j'ai déjà parlé, et qui furent volées un siècle plus tard. Il mit à profit son séjour à Rome pour étudier les Antiques dont regorgeait la Cité éternelle. Vasari dit qu'il admira la statue équestre de Marc-Aurèle qui avait été transportée au Latran sur l'ordre de Sixte IV et que Paul III fit placer par Michel-Ange sur la *piazza* du Capitole où elle se voit aujourd'hui. Il passa beaucoup de temps à dessiner d'après les statues anciennes qu'il avait sous les yeux. Ce fut là peut-être qu'il apprit l'art de les restaurer, ainsi que le montre le *Marsyas* en marbre rouge des *Uffizzi*.

Verrocchio, depuis la commande du *tombeau des Médicis*, était resté en relations excellentes avec Laurent le Magnifique. C'est grâce à la protection du duc qu'il fut, pendant son séjour à Rome, chargé par Giovanni Tornabuoni, proche parent de Laurent et son ambassadeur, de sculpter un *tombeau* pour sa femme, *Francesca Pitti*, morte en 1477. On ne sait pour quel motif ce monument fut enlevé de l'église de la *Minerva* et détruit, à l'exception cependant d'un bas-relief représentant la mort de la jeune femme. Ce bas-relief venu, on

ignore dans quelles circonstances, à Florence, et placé au *Bargello*, est très intéressant. Autour de la couche sur laquelle repose la mourante soutenue par ses serviteurs, se tiennent des parents et des amis. Une femme, folle de douleur, s'arrache les cheveux. Une autre s'affaisse sur le sol dans un désespoir silencieux, la tête enveloppée aux plis d'un épais manteau. Verrocchio, dans la représentation de cette scène émouvante, s'élève à une véritable grandeur d'expression, bien que le style ait quelque dureté, que les mouvements soient trop anguleux et que le traitement, parfois heurté, des draperies trouble le regard par trop de plis brisés.

En 1476, Verrocchio avait modelé et coulé en bronze le fameux *David*, placé au *Musée National* de Florence et si plein de vie et d'animation. Exposé comme pendant au *David* de Donatello, il diffère profondément de cette dernière œuvre. Il n'a ni l'héroïsme ni le naturalisme de son rival. Au contraire, son visage reproduit le type des figures du Vinci. La tête est couverte d'une abondante chevelure bouclée. Un corselet léger protège le corps. La main gauche, étudiée avec beaucoup de soin, repose sur la hanche, tandis que la main droite tient une épée avec laquelle le jeune héros va trancher la tête de son adversaire terrassé. La

maigreur élégante des contours, les formes minces reproduisant si bien l'adolescence dans sa fleur, sont rendues avec une magnifique maîtrise. Il se dégage de l'attitude une grâce si accomplie ; il y a tant de vie naturelle dans le mouvement et le jeu de la courte draperie plaquant sur le corps gracile, une expression si vraie dans cette face fine et belle qu'anime un fier sourire, tant de triomphe naïf dans le regard présageant les victoires futures : que le spectateur est séduit et charmé sans retour par cette œuvre.

Verrocchio qui avait exécuté pour Laurent le Magnifique la statue de *David*, sculpta aussi pour lui *l'Enfant ailé en bronze tenant dans ses bras un dauphin qui se débat*. Cette statuette destinée à orner un bassin de la villa Médicis, à Careggi, décore aujourd'hui une fontaine, dans le cortile du *Palais Vieux*. Semblable à un rayon de soleil, elle illumine ces sombres murailles. Rien de plus gai et de plus vivant que l'expression du visage enfantin et le mouvement des bras pour retenir le poisson volumineux qui se débat avec force. Rumohr [1] constate judicieusement que l'artiste a donné à l'enfant une certaine rotondité de contours, et au poisson ainsi qu'aux ailes,

1. *Ital. Forsch.*, II.

qui sont les parties les plus relevées du groupe, une certaine acuité d'angle. D'ailleurs, le garçonnet et le dauphin, malgré les mouvements si vifs surpris dans le bronze, reposent on ne peut mieux sur leur centre de gravité.

Un *buste de jeune femme* tenant des fleurs à la main et un relief de *Madone* donnant un baiser à l'enfant debout devant elle méritent qu'on s'y arrête. La main de Verrocchio s'est faite ici douce et caressante pour toucher le marbre, car ces deux œuvres sont en marbre. Rien de délicat comme les draperies chastement disposées autour du sein de la Vierge. Quant au buste de femme, ses boucles frisées, le fin sourire qui écarte un peu les lèvres, les belles mains aux doigts effilés, l'attitude élégante, fière et si féminine de l'ensemble, en font, sans contredit, un des plus étonnants joyaux des collections italiennes.

Il en est ainsi de la *Madone* en terre cuite du *Musée* de l'*Hôpital Santa Maria-Nuova*, dont la conception et l'exécution indiquent l'habileté de main du maître travaillant en cette circonstance — et c'est là l'intérêt — directement sur nature. Les larges plis de la draperie révèlent, d'ailleurs, une étroite parenté avec l'arrangement des étoffes autour des corps du *Christ et de saint Thomas* aux murs d'*Or-San-Michele*.

Avant de continuer l'examen de l'œuvre d'Andrea Verrocchio, disons avec Vasari qu'il sculpta un grand nombre de crucifix très estimés et vivement recherchés. Malheureusement il n'en reste plus trace, ce qui est fort dommage. Il modela aussi beaucoup de figures en cire qui, revêtues du costume du jour, servaient *d'ex-voto* dans les églises. Il mérite encore une mention toute spéciale comme modeleur en cire, car bien qu'il mit en œuvre des matériaux fragiles, et partant périssables, il n'épargnait rien pour rendre ces figurines dignes du goût cultivé de l'époque, très curieuse et passionnée de la recherche dans le travail. Il enseigna cette méthode à son ami Ursino, le célèbre modeleur en cire. Il introduisit l'habitude de mouler en plâtre les mains, les pieds et autres objets destinés à servir de modèle, et il eut un si grand nombre d'imitateurs qui moulèrent tant de masques de personnes décédées, et à si peu de frais, qu'on voyait ces moulages partout, sur les cheminées, les portes, les fenêtres de toutes les maisons de Florence.

Mais revenons au sculpteur. Ce fut encore grâce à ses relations avec Laurent de Médicis qu'Andrea reçut la commande du *tombeau* du *cardinal Forteguerra* dans la *cathédrale* de *Pistoie*. Verrocchio sortit vainqueur d'un concours où il avait pour

rival Piero Pollajuolo, favori des parents du défunt; heureusement Laurent, appelé comme arbitre, se prononça pour lui, en 1477. Mais il n'eut guère le loisir de se mettre à cette œuvre. Un petit modèle en terre cuite, à Londres, au *Musée de South Kensington* nous montre l'idée primitive du maître. Le cardinal prie à genoux sur le sarcophage, tandis que la Foi l'invite à lever les yeux au ciel où trône le Christ dans un losange porté par quatre anges. A droite, l'Espérance regarde avec supplication le Juge du monde ; au centre, derrière le cardinal, plane l'Amour. Cette maquette, fort belle, ne fut pas, à beaucoup près, égalée par le travail définitif. Celui-ci a été modifié en effet. Et pas d'une manière heureuse, il faut le reconnaître. Tout a été haussé, resserré, étriqué. Vraisemblablement le maître n'a donné que peu de temps à cette composition. Lorenzo Lotti (Lorenzetti) et Mazzoni, qui avaient exécuté ce travail, ont trop rapproché les groupes des personnages ; de plus, les draperies trop chiffonnées, les figures peu naturelles et peu vraies ne permettent pas, sauf dans l'*Amour*, l'*Espérance*, peut-être la *Foi*, et à la rigueur le bas-relief du *Père Éternel*, de reconnaître la main d'Andrea.

Il nous reste à parler des deux œuvres maîtresses

de Verrocchio : la *statue équestre* du célèbre condottiere *Bartolommeo Coleoni*, à *Venise*, et l'admirable bronze de l'*Incrédulité de saint Thomas*, placé dans une des niches extérieures de *l'Or-San-Michele* à *Florence*.

Voyons d'abord le monument de *Bartolommeo Coleoni*. Ce condottiere, capitaine général des forces vénitiennes, mourut à Bergame, laissant son argenterie, ses meubles, ses armes, ses chevaux et deux cent seize mille florins d'or à la République de Venise, à condition qu'on lui érigerait une statue équestre sur la place Saint-Marc [1]. La Seigneurie était fort embarrassée à cause d'une loi vénitienne exigeant que la *Piazza* fût toujours libre et dégagée. Alors on choisit la place de l'école de Saint-Marc, contiguë à l'église de Saint-Marc et de Saint-Paul, comme se rapprochant le plus de l'endroit désigné par le testateur.

L'homme illustre auquel était réservé un pareil honneur naquit à Sorza dans le district de Bergame. Son père, guelfe célèbre, avait été expulsé de Bergame par Galeas Visconti, seigneur de Milan, et s'était réfugié avec sa famille à la Rocca di Trezzo, château des bords de l'Adda, où, avec

1. Journal de Sanuto. *Script. Rer. Ital.* de Muratori, t. XXII.

son fils aîné, Antonio, il fut égorgé par quatre de ses parents pauvres, comme lui exilés, auxquels il avait donné l'hospitalité. Quant à sa femme Ricardona et son second fils Bartolommeo, Spina, auteur de la *Vie de Coleoni*, à qui j'emprunte ces détails, dit qu'ils furent gardés prisonniers et ne réussirent à s'évader que pour tomber entre les mains de Benzone, tyran de Crémone, qui les retint dans un cachot, exigeant de ces malheureux dénués de toutes ressources et hors d'état de les acquitter, le paiement des dettes de leur fils et frère Antonio.

Lorsque Bartolommeo fut rendu à la liberté, il prit du service auprès de Philippo d'Arcello, tyran de Plaisance. Dès l'âge de vingt ans il commença, sous le capitaine pérugin Braccio di Montone, son éducation militaire. Il l'acheva sous Jacopo Caldara, Carmagnola et Francesco Gonzaga. Son habileté dans la tactique le firent triompher du redoutable condottiere Piccinino, commandant les troupes milanaises, dans une série d'opérations hardies, et lui valurent la réputation d'être toujours vainqueur. Le Sénat de Venise lui donna le commandement d'un corps de huit cents cavaliers. Il fut investi du gouvernement de Brescia après la mort de l'ancien généralissime de l'armée vénitienne, S. G. Gattamelata, auquel le Sénat fit élever

un tombeau et une statue équestre dans la ville de Padoue, afin de perpétuer sa victoire mémorable sur le duc de Milan.

Fait prisonnier par Filippo Maria Visconti et enfermé à Monza, Bartolommeo parvint à s'enfuir et arriva à Landriano où ses soldats lui firent un accueil enthousiaste. Il entra au service de l'armée milanaise, commandée par Lodovico Sforza, jusqu'à la conclusion de la paix, époque à laquelle il fut rappelé à Venise. Il passa les dix-huit dernières années de sa vie — de 1457 à 1475 — à Bergame et dans ses châteaux de Malpaga, de Romano et de Martinengo, avec une garde de six cents vétérans vieillis à son service, et entouré d'une foule de savants et d'artistes dans la société desquels il se plaisait. Un biographe, renchérissant encore sur les éloges de Cornazzaro et de Spina, fait même de ce condottiere idéal un type de toute les vertus chrétiennes et chevaleresques. Il le montre plein de fidélité pour ses amis et d'un désintéressement complet. Quoique violent et passionné, il est toujours prêt à pardonner à ses ennemis. Il vante la piété de Coleoni se plaisant à élever des chapelles, des couvents et des églises : « Il transforma, ajoute-« t-il, sa résidence favorite, Romano, près de Ber-« game, en une espèce d'Escurial où il partageait « son temps entre les exercices pieux et les exer-

« cices militaires, entouré de sa double milice de « guerriers et de moines, qui lui représentaient « ses souvenirs et ses espérances [1]. »

Tel était le héros dont Verrocchio fut chargé de sculpter la statue. En 1483 et 1484, il se rendit à Venise pour exécuter ce travail. Il venait à peine de modeler le cheval et d'en préparer la fonte quand il apprit que « grâce à certaines influences « *mediante il favore d'alcuni gentiluomini* », dit Vasari, la Seigneurie avait l'intention de confier l'exécution du cavalier à Vellano de Padoue. Indigné, mutilant aussitôt la tête et les jambes du cheval, il retourna à Florence où, en même temps, parvint un décret lui défendant, sous peine de mort, de revenir à Venise. Ce à quoi il répondit « qu'il s'en « garderait bien, sachant de reste que si la Sei- « gneurie lui faisait couper la tête, elle ne pourrait « jamais la lui remettre sur les épaules ni même la « remplacer, tandis qu'il pourrait toujours, et à sa « guise, remplacer la tête de son cheval par une « autre tête qui serait bien plus belle [2] ». Les Vénitiens désarmés par cette spirituelle saillie rapportèrent leur édit ridicule, demandèrent à Verrocchio de reprendre son travail, doublèrent son

1. Rio, *De l'art chrétien.*
2. Vasari.

salaire et s'engagèrent à laisser l'artiste œuvrer à sa guise.

Apaisé par cette amende honorable, Andrea retourna à Venise. Son travail était déjà en pleine exécution quand, en 1488, il mourut d'un refroidissement contracté pendant la fonte. Il eut, avant sa mort, le temps de faire son testament au terme duquel il suppliait la Seigneurie de permettre à son élève Lorenzo Credi de terminer le cheval. Cette demande fut repoussée et ce fut à un sculpteur vénitien, Alessandro Léopardi, qu'échut le soin de terminer le groupe. Cet homme fut même, à cette occasion, rappelé de l'exil auquel il avait été condamné pour crime de faux en 1490[1].

Léopardi ne fit pas un nouveau modèle, mais se contenta d'exécuter ou même seulement d'achever le travail de la fonte. Verrocchio, sans aucun doute, avait laissé des maquettes du groupe entier. Elles durent lui être remises quand la Seigneurie le chargea de terminer ce travail. L'œuvre propre de Léopardi réside dans la ciselure et dans le magnifique piédestal auquel ses proportions pleines d'harmonie et ses élégantes ornementations ont valu des éloges justement mérités. Il est décoré

1. Cicognara. Reumont.

d'une frise très travaillée, consistant en trophées d'animaux marins et de six colonnes corinthiennes dans les chapiteaux desquelles se jouent des dauphins, symbole de la cité marine qui a fait élever la statue. Mais la conception et l'exécution soit du du cheval, soit du cavalier portent l'empreinte originale de Verrocchio. Cheval et cavalier sont merveilleux de force et de hardiesse. Il faudrait des expressions toutes spéciales pour louer comme il convient le profond sentiment de pittoresque se révélant avec un si bel éclat dans ce fier général au visage grave, au maintien orgueilleux qui, solidement campé sur son cheval, semble prêt à affronter le choc d'une armée entière. Droit et ferme sur ses arçons, regardant par-dessus son épaule gauche, il montre un visage rude, fortement accusé, aux yeux profondément enfoncés et dont le regard intense trahit une volonté qui ne connut jamais de défaillance. La tête est travaillée avec une grande profondeur de ciseau. La richesse des détails prodigués à la selle, au pectoral, à la croupière et à la crinière tressée du coursier, donnent un heureux relief à la sévère simplicité du cavalier.

Cette magnifique statue équestre de Coleoni rappelle tout naturellement celle de *Gattamelata*, par Donatello, à Padoue. On peut également rapprocher de l'œuvre d'Andrea le *monument équestre*

que Léonard de Vinci, son élève, avait modelé pour *Francesco Sforza*. Mais ici Verrocchio surpasse absolument Donatello et Vinci, sinon par le cheval, un peu trop lourd et tranquille, du moins par l'image du cavalier.

Une telle œuvre traduit admirablement la description que Bartolommeo Spina nous a laissée de Coleoni : « Démarche ferme ; regard hautain ; res-« plendissant dans son armure et son heaume « magnifiques sur son riche coursier ; les yeux « noirs, au regard aigu et droit, perçants, péné-« trants et terribles. » Et pourtant ce n'est pas seulement les traits de Coleoni que nous révèle cette statue, mais l'image par excellence du *condottiere*; c'est-à-dire, le chef énergique et farouche, « coiffé de son heaume raide, anguleux, aux formes un peu rudes, hardiment campé sur sa selle, le dos touchant à peine le troussequin, le bras gauche fièrement ramené en arrière, le visage aquilin, au profil énergique et qui respire le défi et l'orgueil du commandement[1] ». En vérité, c'est bien l'homme, le général, l'aventurier qui joua un si grand rôle dans l'histoire des campagnes italiennes et des révolutions de la Péninsule, du XIVe au XVIe siècle[2].

1. Cherbuliez.

2. Leopardi signa cette œuvre comme sienne. Le surfaix porte : *A. Leopardi opus V. F.* (*fudit*), et depuis on lui donna le nom de *del Caballo*.

Dans l'intervalle de ses deux voyages à Venise, Verrocchio termina le *groupe en bronze* qu'il avait, on s'en souvient, commencé, dix-huit ans auparavant, pour une des niches extérieures destinées, par Donatello, à l'une des faces *d'Or-San-Michele*, à Florence. L'œuvre, mise en place en 1483, est impressionnante de grandeur et de simplicité. Elle représente le *Christ* et *Saint Thomas* qui, pour dissiper son doute, se penche en avant afin de toucher la divine blessure. Les physionomies sont expressives. Avec le sévère maintien du Maître contraste la juvénile beauté de l'Apôtre. La draperie, trop riche, par le désir de Verrocchio d'interpréter avec exactitude les tissus épais et lourds, nuit un peu à l'heureux développement des lignes [1]. Mais quelle grâce dans les moindres plis ! Quel fini dans l'ornementation des bordures de l'étoffe ! Quant au travail de technique du bronze, il est inimitable et ne saurait être dépassé.

Ici s'arrête l'œuvre d'Andrea Verrocchio, artiste excellent. Sans doute on peut lui atrribuer d'autres travaux. Mais en matière d'attribution, il faut être d'une extrême prudence. Je l'écrivais à propos de Benvenuto Cellini, je le répéte aujourd'hui. A la

1. Rumorh, *Ital. Forseh.*, t. II.

vérité certains bustes, certaines statues rappellent la manière de Verrocchio. Il est certain, par exemple, que nombre de sculpteurs imitèrent la *Notre-Dame de marbre* qui surmontait la *sépulture* de *Leonardino Bruni Aretino* : une Vierge entre deux anges et tenant son enfant sur les genoux. Mais c'est précisément parce que la copie était aisée qu'il faut se garder d'accorder, comme on l'a fait avec trop de facilité, la paternité de telle ou telle œuvre de ce genre à Verrocchio. La Renaissance vit se produire d'excellents praticiens qui, au dire de Vasari, imitaient à s'y méprendre des œuvres qu'ils n'auraient pas été capables de concevoir, d'imaginer, de créer mentalement [1].

1. En 1471, Verrocchio coula en bronze une boule pour le sommet de la coupole de Sainte-Marie-de-la-Fleur à Florence, selon l'ordre qu'avant de mourir avait donné Brunelleschi. Par un artifice ingénieux, il trouva le moyen de ménager une ouverture supérieure pour implanter la croix surmontant l'édifice, tout en réservant à la partie inférieure un espace vide permettant d'accéder à l'intérieur de la boule.

CHAPITRE IV

LES ARTISTES DU MARBRE

A. — BERNARDO DI MATTEO GAMBERELLI DIT ROSSELLINO (1409-1464),

Verrocchio, à proprement parler, ne laissa pas d'élèves. Sans doute, il eut le mérite d'initier à l'art Lorenzo di Credi, le Pérugin, Léonard de Vinci. Mais outre que ces artistes sont peintres, puisque rien n'est resté des œuvres plastiques de Léonard, entre autres la maquette des deux modèles de statue équestre qu'il voulait sculpter pour François Sforza, Andrea n'a pas su leur donner son style, sa manière, ses idées esthétiques. Seul, peut-être, Vinci s'est inspiré du *David* de son maître Verrocchio et a reproduit ce modèle d'adolescent charmant dont il a fait, en quelque sorte, le type idéal qu'on retrouve dans l'*Annonciation* des *Uffizzi* et même dans certains personnages de l'admirable *Cène*, qui achève, hélas ! de s'évanouir sur les murs du réfectoire, dans le *cloître* milanais de *Santa-Maria-delle-Grazzie*. Andrea Verrocchio n'a donc pas formé de sculpteurs, sauf ce G. F. Rustici

(1474-1554), auteur d'un groupe en bronze de la *Prédication du Baptiste*, au-dessus de la porte nord du *Baptistère*, à *Florence* ; dans sa jeunesse, il aurait secondé son maître dans le travail de la fonte de la *statue équestre de Coleoni*, à *Venise*. Mais si Verrocchio n'a pas formé de sculpteurs, il a eu sur ses contemporains une influence considérable. Et parmi ses imitateurs en bronze il faut citer Francesco di Simone et Angelo di Polo, qui ont laissé, le premier, avec le *tombeau de Tartagni* à Bologne (*église San Domenico*), le second, avec un *buste de Christ*, en terre peinte, conservé au *Liceo Forteguerri*, à *Pistoie*, des œuvres d'artistes où se révèle indubitablement le talent soumis à l'influence de Verrocchio.

Cette influence, elle se fait même sentir sur le groupe des artistes du marbre dont nous allons nous occuper. De ceux-ci, le chef et le modèle est incontestablement Desiderio da Settignano, mais le vrai maître est l'illustre architecte Bernardo di Matteo Gamberelli, dit Rossellino.

L'aîné de quatre frères, Bernardo Rossellino devait acquérir un renom immortel, grâce aux monuments qu'il construisit, aux restaurations qu'il fit à Rome sous le pontificat de Nicolas V, et aux palais qu'il édifia pour Pie II. Mais il ne se livra pas seulement à l'architecture, il cultiva aussi la sculp-

ture, et bien qu'à cet égard ses œuvres soient peu nombreuses, encore doit-on les examiner.

Nicolas V l'employa comme architecte. « Ce « pontife, dit Vasari, était d'un esprit grand et « résolu, et il savait diriger et conseiller les artistes « avec autant de science qu'ils en déployaient eux- « mêmes à l'éclairer. C'est ainsi que les entreprises « arrivent à bonne fin quand le maître en prend sa « part et qu'il a les capacités voulues pour les con- « duire à bien. Au lieu qu'un irrésolu et un inca- « pable, sans cesse hésitant entre le oui et le non, « entre des opinions et des projets différents (*fra* « *varii disegni e opinioni*), perd un temps précieux à « ne pas savoir se décider. »

Nicolas V restaura les édifices ruinés de la Rome antique, confia à cet artiste la construction des palais qu'il fit élever à Orvieto, Spolète, Civita-Vecchia, Civita Castellana, Narni, ainsi que celle des magnifiques bains de Spolète. A Rome, il restaura les remparts de la Cité, le château Saint-Ange, les églises de Sainte-Marie-du-Transtevere, de Sainte-Praxède, Saint-Théodore, Saint-Pierre-aux-Liens, Saint-Jean-de-Latran, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Étienne, les Saints-Apôtres, Saint-Paul et Saint-Laurent-hors-les-murs. C'était à Bernardino Rossellino que Nicolas voulait donner encore la direction de ces projets géants que la mort

l'empêcha d'accomplir : tels que la transformation du Vatican et ses dépendances en une cité séparée de Rome où, comme dans un grand monastère, tous les serviteurs de l'Église, du plus élevé au plus humble, auraient habité. Ce même pontife se piquait encore d'employer Bernardo Rossellino à la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre pour laquelle il avait demandé à L. B. Alberti le plan d'une vaste tribune.

Bernardo rebâtit à Fabriano l'église de Saint-François tombée en ruines, restaura l'église de Saint-Benoît à Giraldo et un pont sur la rivière de Giano.

Après la mort de Nicolas V et celle de son successeur Calixte III, qui, pendant son court pontificat, ne s'occupa pour ainsi dire point de favoriser les arts, Rossellino trouva un patron des plus zélés dans Pie II Piccolomini. L'idée dominante de ce pape était l'embellissement de sa ville natale, Corsignano, à laquelle il donna le nom de Pienza. Cette charmante petite ville couronne le sommet d'une des collines dénudées de la chaîne volcanique du Siennois. Sylvius Æneas la dota d'une *cathédrale*, d'un *évêché*, d'un *palais municipal* et d'un *palais privé* construits dans le style Renaissance, sur les plans de Bernardo, auquel il adjoignit vraisemblablement un architecte siennois du

nom de Fr. di Giorgio. Pie II, dans ses *Commentaires*, a laissé une minutieuse description de ces édifices pour lesquels il dépensa des sommes énormes, tout en écrivant à Bernardo : « Tu as « bien fait, mon ami, de dépasser tes devis, car si « tu m'avais dit la vérité, j'aurais reculé devant une « dépense aussi considérable, et ce superbe palais, « ce noble temple, l'orgueil et l'admiration de l'Italie « entière, n'auraient jamais existé ; c'est donc à ton « manque de franchise que nous devons ces « superbes édifices que tous, sinon quelques en- « vieux, admirent. Nous t'en remercions de grand « cœur et nous te regardons comme digne d'être « honoré au-dessus de tous les architectes du siècle « actuel. En foi de quoi ordonnons qu'il te soit donné « cent ducats et un nouveau surtout écarlate. »

Rossellino construisit à Sienne, également pour Pie II, le *palais Piccolomini*, qui présente le style rustique combiné avec des pilastres d'un charmant effet, et la *Loggia del Papa*, que Promis attribue à Francesco di Giorgio.

Mais quoique constamment employé, Bernardo eut le temps de sculpter le fameux groupe en marbre de l'*Annonciation* pour *l'église* de la *Miséricorde* à *Empoli*. Cette œuvre, qui date de 1447, en dépit de la beauté de l'expression, de la gravité de l'atti-

tude, manque un peu de sentiment. Les figures ont quelque gaucherie dans le mouvement, trop d'ampleur dans les formes, en un mot : pas assez de vie.

Au contraire, l'ordonnance de ses tombeaux unit à l'élégance dans les proportions autant de personnalité que de variété. Son œuvre principale en ce genre est *le tombeau de Léonard Bruni*, dit l'Arétin, mort en 1444, et enterré à Florence, dans l'église *Santa-Croce*. C'est un des plus beaux monuments funéraires de la Toscane, en quelque sorte le mausolée type du *Rinascimento*. La Madone et les anges de la lunette, attribués à tort à Verrocchio ; les séraphins portant un cartouche et les aigles le drap mortuaire sont admirablemeut sculptés. La figure du mort est noblement conçue et de la plus rare beauté. On a prétendu avec raison que par la grandeur et l'élégance de la forme Bernardo mérite ici d'être considéré comme un des maîtres les plus accomplis de la seconde moitié du XV[e] siècle.

On ne peut en dire autant du monument érigé, dans l'église *Santa-Maria-Novella*, à la *bienheureuse Villana*, sainte Florentine du XIV[e] siècle. La composition, bien qu'originale, est fort inférieure au mausolée de Leonardo Bruni. Bernardo

a tiré cependant un assez bon parti du motif gothique. La sainte repose sous des draperies disposées en forme de tente que des anges écartent. Au centre, deux mains tiennent une couronne d'où sortent des rayons lumineux.

Le même motif se reproduit sur le *tombeau* du jurisconsulte *Philippo Lazzari*, dans l'église *Saint-Dominique*, à *Pistoie*, placé malheureusement à une hauteur trop considérable pour qu'on le puisse bien examiner. Un bas-relief sur le sarcophage représente le professeur instruisant ses élèves, tandis qu'au-dessus tombe un rideau que soulève un petit ange ailé. Bernardo fut aidé de son frère Antonio dans l'élaboration de cette œuvre.

Également à *Saint-Dominique*, le *tombeau* du moine *Lor. Pisano* († 1457) évoque la manière de Bernardo. La figure tombale du sarcophage et l'inscription que supportent les anges font penser au *monument de Leonardo Bruni*, comme les gracieuses figures angéliques de la draperie de pierre surmontant le petit *tabernacle* du *Saint-Sacrement* dans le chœur de *Santa-Maria-Novella* de Florence rappellent l'ange de l'*Annonciation* d'Empoli.

B. — ANTONIO ROSSELLINO (1427-1478).

Le frère de Bernardo, Antonio, surnommé del *Proconsolo*, du nom du quartier de Florence où il était né, fut un des meilleurs sculpteurs du XVe siècle. Élève et successeur de Bernardo, il unit la manière de Ghiberti à la suavité de Desiderio da Settignano que nous allons étudier ci-après.

Tout ce qu'Antonio possédait de grâce, de délicatesse et de noblesse dans l'exécution, de rare sentiment esthétique et d'expressive suavité éclate d'une façon triomphale dans le *tombeau du cardinal Jean de Portugal* († 1459), à *San-Miniato*, aux portes de *Florence*. Vasari eut raison d'affirmer qu'il n'était pas possible de voir une œuvre surpassant celle-ci en beauté ou en grâce : « *che di* « *pulitezza o di grazia passare la possa in maniera* « *alcuna* ».

Des deux côtés du tombeau sur lequel repose la statue de marbre du jeune cardinal sont des génies en pleurs. A chaque extrémité de l'entablement, richement orné, deux anges agenouillés tiennent en leurs mains la couronne de la virginité et la palme de la victoire. Des rideaux un peu lourds descendent du sommet du plein cintre qui surmonte le tombeau et retombent de chaque

côté d'un médaillon où l'on voit en ronde bosse une ravissante Vierge avec l'Enfant Jésus.

Le cardinal Jacques, de la maison de Bragance, ayant vécu dès la plus tendre enfance dans une fervente piété, fut envoyé, à l'âge de dix-neuf ans, à Pérouse pour y étudier la théologie. Bien qu'il soit mort à vingt-six ans, le pape Calixte III, frappé de ses rares qualités, l'avait revêtu de la pourpre, et la République Florentine l'avait envoyé près la cour d'Espagne en qualité d'ambassadeur.

« Il était de la nature la plus aimable, dit Ves-
« pasiano Bisticci [1] ; un vrai modèle d'humilité
« et rempli d'une charité inépuisable pour les
« pauvres; sage dans ses libéralités pour les
« siens, doux en commandant à ses serviteurs,
« ennemi de tout faste et de tout apparat. » Il demanda dans son testament à être enterré dans la chapelle qu'il avait élevée à ses frais dans l'église de San-Miniato, autrefois attenante à un monastère de moines blancs.

Le duc d'Amalfi, Antonio Piccolomini, fut si enthousiasmé de ce monument qu'il ordonna à Rossellino d'en faire un semblable dans *l'église de Monte Oliveto*, à *Naples*, en mémoire de sa femme Marie d'Aragon, fille du roi Ferdinand,

1. *Vite di uomini illustri del secolo XV.*

morte en 1470. Mais Antonio n'exécuta pas lui-même cette œuvre où l'on reconnaît la main de Benedetto da Majano, qui enrichit le monument d'un admirable bas-relief de la *Résurrection*, sur lequel nous reviendrons.

Dans la même *église de Monte Oliveto*, au-dessus d'un autel voisin de l'œuvre de Benedetto da Majano, est placé le bas-relief de la *Nativité*, si célèbre par son groupe d'anges dansant en bandes serrées, et chantant sur les nuages qui dominent la modeste chaumière dans laquelle une Vierge exquise adore le Sauveur enfant. En dehors de la chaumière on apercoit deux bergers. L'un montre le ciel du doigt ; l'autre place sa main sur ses yeux afin de mieux distinguer l'étoile qui les guide. Des têtes de chérubins dominant la corniche, quatre enfantelets avec des rinceaux sur l'architrave, des statuettes de saint Jean et de saint Luc en des niches, et deux demi-figures d'évangélistes dans des médaillons au-dessus, complètent cette œuvre admirable qui, unissant la beauté expressive et la simplicité du sentiment à une grande maîtrise d'exécution, peut être regardée comme une des plus charmantes productions de la meilleure époque de l'art toscan.

Ce même fini se retrouve dans un grand médaillon, d'un style un peu rude peut-être,

qu'on peut voir à *Florence*, au *Musée National*, et qui représente l'*Adoration des bergers*. La Vierge à genoux, les mains jointes et la tête inclinée, contemple l'Enfant Jésus étendu devant elle sur l'encadrement saillant du relief orné de charmantes têtes de chérubins. A sa droite, sur un plan moyen indiqué par la saillie moins accentuée du relief et par la dimension des figures, est assis saint Joseph, derrière lequel s'élève un pays montueux. Dans le ciel, l'ange annonce la bonne nouvelle aux bergers. L'un deux conduit encore son troupeau pendant que deux autres descendent un sentier escarpé le long des collines. Cette œuvre offre une réelle parenté avec la manière de Ghiberti. L'aplatissement gradué du relief, le paysage du fond, le ciel, les figures diminuant en raison de la distance sont des habiletés de perspective empruntées aux portes du *Baptistère*. Ant. Rossellino exécuta en marbre ce que Ghiberti avait sculpté en bronze et il aurait pu, lui aussi, redire la phrase des *Commentaires* : « Je me suis « adonné avec enthousiasme et persévérance à l'art « depuis mon enfance, et je préfère cela à la con- « quête de l'or. Dans cette seule intention, j'ai « toujours tâché d'épier les secrets de la nature, de « découvrir comment je pourrais me rapprocher

« d'elle, aussi pourquoi les objets frappent les yeux, « et encore d'approfondir les lois de l'optique [1].»

Une statue en marbre du petit *saint Jean* marchant, fait en 1477, et le *buste* plus important et plein de vérité de *Matteo Palmieri* daté de 1468, également au *Musée National de Florence*, donnent une idée très exacte de la délicatesse et du fini de cet artiste.

Il en est de même des trois bas-reliefs si délicats de la *chaire* du *Dôme* de *Prato*, représentant des scènes de la vie de saint Étienne, et l'Assomption de la Vierge, rendue avec une grâce aussi tendre que naïve.

La grâce ! Elle apparaît dans toutes les œuvres d'Antonio Rossellino : dans ce petit tabernacle de la *Badia di Settimo*, aux portes de Florence ; dans le *saint Sébastien*, de grandeur naturelle, de la *Pieve*, à *Empoli*, aux formes si délicates et si belles, à l'expression si pleine de noblesse, au regard tourné vers le ciel avec tant de ferveur ; Vasari disait de cette œuvre : « *e tenuta cosa bellissima* ». L'autel en bois sur lequel elle s'élève supporte au sommet de la

1. Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 126.

corniche deux anges à genoux qui rappellent les chérubins ornant le *mausolée* du *cardinal de Portugal*.

Et que dire de la *Madone* aux fines mains, la *Madona del latte*, sculptée à *Santa-Croce*, sur le *tombeau de Francesco Nori*, assassiné à Santa-Maria-del-Fiore, par Bandini, un des chefs de la conspiration des Pazzi, avec le poignard même qui venait de frapper Julien de Médicis ? Son dévouement sauva la vie à Laurent, qui eut le temps de se réfugier dans la sacristie de la cathédrale. Cette Madone, incrustée dans un médaillon en amande, sur le pilier faisant face au *monument de Michel-Ange*, est entourée d'une guirlande de ravissants chérubins [1].

Il faut citer encore le *Sarcophage de saint Marcolin*, au *Musée* de *Forli*. Cette œuvre de jeunesse, attribuée à tort à Benedetto da Majano, fut exécuté en 1458, sur commande de Niccolo d'Asti, évêque de Recanati. Les Vertus et quatre moines placés dans les niches entourent le sarcophage

1. Léon X n'oubliant pas que le dévouement de Nori avait sauvé son père auquel le coup fatal était destiné, accorda une indulgence à tous ceux qui prieraient pour son âme devant ce monument.

isolé. Le couvercle est surmonté d'enfants planant, avec inscription et armoiries. Les statuettes de l'Annonciation surmontent le tout.

Antonio collabora, nous l'avons dit, à l'exécution du *tombeau de Lazzari*, à *San-Domenico* de *Pistoie*. Le dessin en avait été fait en 1463, par Bernardo. Antonio termina cette œuvre l'année 1468. Le bas-relief du professeur devant ses élèves, mentionné plus haut, est sans doute de lui.

Enfin, avec le beau *buste* en marbre de *Giovanni di San-Miniato*, docteur ès arts et en médecine, au *South Kensington*, si intense de vie, si fidèle dans l'observation et la reproduction des formes, on mentionne communément plusieurs *Vierges* d'Antonio Rossellino dans les *Musées* de *Berlin*, de *Paris* et de *Lyon*. La plupart d'entre elles reproduisent le type ordinaire des Madones de l'artiste. A Berlin, l'on trouve même la réplique de la *Madone* ronde du *Bargello*. Mais de toutes ces pieuses statues celle de *Lyon*, la plus importante, est une *Annonciation*.

J'ai vainement cherché dans cette ville le *mausolée* de marbre dont Antonio aurait reçu la commande, au dire de Vasari : « *siccome a Lione di Francia una sepoltura di marmo* ».

Quant à la fontaine de la *Villa di Castello* et à

celle de la *sacristie de San-Lorenzo* attribuée par Vasari à Donatello ou à Verrocchio, par d'autres critiques d'art plus moderne à Antonio et même à Bernardo Rossellino, j'avoue que le problème est ardu à résoudre. Peut-être faut-il voir, surtout dans la seconde de ces œuvres, du reste très belles, la collaboration des deux frères, étant donné que le nombre des motifs ornementaux qu'on y remarque sont reproduits soit sur la *tombe de Leonardo Bruni*, soit sur le *Mausolée du cardinal de Portugal*, soit même dans les *bas-reliefs* de la *chaire de Prato*.

C. — DESIDERIO DA SETTIGNANO (1428-1464).

Toutes les qualités d'Antonio Rossellino, et par exemple la grâce associée à la maîtrise esthétique la plus accomplie, existent à un égal degré chez Desiderio da Settignano, qui exerça sur l'art de Rossellino une incontestable et légitime influence.

Desiderio passe pour un élève de Donatello, non pas seulement parce qu'Alberti le mentionne dans son *Memoriale* et Vasari dans ses *Vite* comme tel, mais parce qu'en dépit de sa finesse et de son élégance il semble avoir gardé de son maître la

science impeccable et le sentiment des riches décorations. Alberti prétend même que Donatello et Desiderio auraient travaillé ensemble à la frise de la chapelle *Pazzi*, à *Santa-Croce*. Et de fait quand on considère la magnifique série de têtes d'anges décorant cet oratoire, on est frappé de la fraîche beauté, de la suave douceur que dégagent ces visages enfantins accrochés, au nombre de cinquante-six, aux deux faces de la frise du portique.

Né en 1428 à Settignano, Desiderio était fils d'un tailleur de pierres, Bartolommeo di Francesco *detto Ferro*. On sait peu de choses sur lui sinon qu'il avait un frère nommé Gori qui suivit la carrière de son père, qu'en 1453 il fit partie de la corporation des *maestri di pietra* de Florence, et qu'il mourut à trente-cinq ans (Vasari dit à tort vingt-huit ans), laissant une femme et deux enfants [1].

Malgré la rareté de ses travaux, il occupa, parmi les artistes du temps, un rang proéminent. Le père de Raphaël l'appelle « *il bravo Desiderio si dolce e bello* ». Quoique mort prématurément, il conquit une réputation que justifient pleinement les quelques sculptures laissées par lui. Le *tombeau* de *Carlo Marsuppini*, dans l'église florentine de *Santa-*

1. *Giornale storico degli Archivi Toscani*. Milanesi

Croce, un des plus beaux monuments funéraires de Toscane, avec le *mausolée* de *Leonardo Bruni* par Bernardo et *celui* du *cardinal de Portugal* par Antonio Rossellino, sont les types du style délicat, doux et charmant de Desiderio.

Le père de Carlo Marsuppini, Gregorio, dont la pierre [1] tombale, également l'œuvre du maître qui nous occupe, se voit, malgré qu'à demi effacée, encastrée dans le pavé de *Santa-Croce*, au-dessous du tombeau de son fils, était un savant juriste. Il fut un moment gouverneur de Gênes et secrétaire du roi de France Charles VI. Afin de faire donner une instruction soignée à son fils Carlo, il confia la direction de ses études à l'illustre Giovanni de Ravenne pour le latin, et pour le grec à Emmanuel Chrysoloras. Ce dernier, noble hellène, employait les loisirs que lui laissaient les importantes ambassades dont le chargèrent successivement les monarques constantinopolitains, Jean et Manuel Paléologue, en France, en Allemagne ou en Italie, à initier à la connaissance de sa langue naturelle les jeunes gens de Florence et des autres villes de la Péninsule. Sous sa direction, Carlo

1. Cette plaque tombale, malgré son délabrement, est fort belle. Fort belles aussi deux autres placées dans la partie antérieure de la nef centrale et qui sont également de la main de Desiderio.

Marsuppini posséda en peu de temps tous les secrets du grec.

Frappé de son intelligence, Cosme de Médicis l'attacha tout jeune à sa personne. Nommé professeur de belles-lettres à Florence, il eut au nombre de ses élèves les neveux du pape Eugène IV qui lui donna le titre de secrétaire apostolique. Plus tard, ses compatriotes l'appelèrent au Secrétariat de Florence.

En 1452, quand l'empereur d'Allemagne Frédéric III visita la ville, Carlo lui adressa un discours en latin travaillé avec soin, auquel le secrétaire de l'empereur, Æneas Silvius Piccolomini, plus tard Pie II, répondit par une improvisation du même genre. Marsuppini, au grand désappointement de ses amis et au dommage de sa réputation de latiniste, ne voulut pas répliquer. Ses partisans l'excusèrent en disant que son enseignement prouvait assez son savoir. Il mourut en 1455, et lors des obsèques publiques dont l'honora Florence, son disciple Matteo Palmieri, qui devait devenir célèbre par sa continuation de la *Chronique de saint Prosper* jusqu'en 1449, et surtout par l'*Histoire de la captivité des Pisans*, posa sur sa tête une couronne de lauriers.

Desiderio représenta Marsuppini en costume civil, avec un livre sur la poitrine, étendu sur un sarco-

phage dont le soubassement, aux extrémités duquel des anges debout soutiennent des écussons, est orné de sphinx, de rinceaux et de cartouches. La niche en plein cintre qui enveloppe le monument est couronnée par un vase d'où s'échappent des flammes et par deux gracieux chérubins tenant des rinceaux qui retombent de chaque côté du plein cintre. Dans la lunette est un groupe en haut relief de la Madone et de l'Enfant Jésus adoré par des anges. La figure sépulcrale, sur le magnifique lit de parade, est d'une fine personnalité. La longue guirlande de marbre tombante et soutenue par les sveltes adolescents de la corniche, forme dans sa chute les ondulations les plus charmantes. Et, bien que la surface entière soit recouverte d'ornements très travaillés, cependant, en raison de l'exquise délicatesse avee laquelle les détails sont traités, l'ensemble est de la plus grande richesse sans être en rien surchargé.

Nous admirons encore le même raffinement de goût dans le charmant *tabernacle* adossé à la *chapelle du Saint-Sacrement* à *San-Lorenzo*. Rien de plus tendre et de plus pénétrant que l'attitude du Christ juvénile et des deux anges tournés vers lui, en adoration sur la corniche du tabernacle. Et le même éloge s'adresse aux minces enfants de chœur d'une grâce si naïve, placés près des cierges

dressés de chaque côté du tabernacle. Au-dessous s'aperçoit un groupe représentant le Christ soutenu par sa mère et une sainte femme. L'effet général de ce groupe est appauvri par un défaut de forme et de sérieux dans l'expression du sentiment. Mais, néanmoins, en cette œuvre comme dans le tombeau de Marsuppini, l'heureuse ordonnance du dessin, l'habileté des dispositions ornementales, plates, en haut relief, lisses ou découpées comme une dentelle, produisent un effet aussi élégant que pittoresque. Il faut étudier avec soin ces deux œuvres pour se persuader de ce que peuvent devenir, entre les mains du génie, les détails des motifs qui, d'ordinaire, ne sont que les accessoires souvent négligés de l'ensemble, et qui, au contraire, se présentent, ici, traités avec autant de soin que le principal.

Une identique richesse ornementale devait sans nul doute éclater sur le *socle*, malheureusement perdu, que Desiderio avait exécuté pour le *David* de Donatello [1]. L'artiste y avait représenté, parmi des feuilles et des fruits enguirlandés, des corps de harpies d'une grande beauté.

Son goût se manifestait d'ailleurs dans toutes

1. Vasari, IV, p. 226.

les œuvres dont il s'occupa : par exemple le beau *buste* de *Marietta Palla Strozzi*, la femme de Cœlio Calcagnini, le célèbre astronome ferrarais, auteur du *Quomodo cœlum stet, terra moveatur*, qui, bien avant Galilée, révolutionna la science.

Ce buste, longtemps conservé au palais Strozzi, a été récemment acquis par le *Musée* de *Berlin*. Il repose sur une large plaque de marbre où l'on voit, sculptées avec élégance, des figures couchées et de petits génies. Le visage de Marietta, quoique dépourvu de beauté, est d'un grand caractère. La richesse de la coiffure — Desiderio donne toujours beaucoup d'attention à la coiffure — est d'un effet neuf autant qu'original. Le vêtement broché est travaillé avec une grande délicatesse. Par la pureté du dessin, la délicatesse et l'habileté de l'exécution, le raffinement esthétique, ce buste réunit de la manière la plus heureuse les caractères particuliers des meilleurs travaux des *Quattrocentisti*.

En dehors de quelques autres compositions détruites, — comme cette Madone « *di leggiadra e graziata maniera* » qu'il avait sculptée pour les religieuses *delle Murate* et qui fut perdue dans une inondation de 1557 ; comme ce *tabernacle* de la *chapelle du Saint-Sacrement*, à *Saint-Pierre Majeur*,

disparu lors de l'écroulement de cette église en 1784[1] ; comme cet *ange* en bois sculpté qu'il avait fait pour la *chapelle Brancacci*, à *Santa-Maria del Carmine*, et qui fut sans doute brûlé lors de l'incendie qui détruisit cette église en 1771[2] ; comme les *têtes* du *Christ et de saint Jean-Baptiste* enfant, qui, avec plusieurs bas-reliefs du même artiste, se trouvaient placés dans les appartements du duc Cosme de Médicis : — Desiderio da Settignano n'a, somme toute, laissé qu'une œuvre assez restreinte.

Mais sa manière « douce et charmante » est assez caractéristique pour qu'elle permette de lui attribuer, avec toute vraisemblance, quelques *bustes de femmes et d'enfants* en marbre, ornements du *Museo Nazionale* de *Florence*. S'ils ne sont pas de sa main, ils montrent toutefois l'influence du maître sur l'école de son temps ; tels : ce *buste* de *jeune fille inconnue*, au front grave et à l'expression suave ; ce *buste* de *Battista Sforza*, épouse de Federigo d'Urbino, et ce *buste* d'*enfant* à la tunique serrée, à la figure rayonnante de tout

1. Au dire de certains critiques d'art, il aurait été transporté alors dans le magasin d'un marbrier, de la *Piazza Madonna*.

2. Elle fut reconstruite en dix ans.

le charme et de toutes les grâces du jeune âge, rappelant si bien les faces enfantines du monument Marsuppini. Il y a aussi une évidente parenté avec le talent de Desiderio dans le *buste de femme* du *Musée* du *Louvre*, de noble maintien et où la coiffure enveloppant et cachant les oreilles donne à la figure féminine une prestigieuse majesté.

Les deux *bustes d'enfants* de la petite église florentine de *S. Francesco di Vanchetoni*, via di Palazzuolo ; une belle *tête* de *saint Jean* pensif, et celle plus caractéristique d'un *enfant* qui sourit, ne semblent pas au premier abord devoir être attribués à Desiderio plutôt qu'à Antonio Rossellino, tant la facture, nerveuse et délicate à la fois, procède de ces maîtres. Pourtant en y réfléchissant, bustes et têtes ont une telle intensité expressive, le modèle du cou et des épaules se rapproche tellement de la perfection, qu'elles répondent bien à l'idée que nous nous faisons du talent de Desiderio.

A mentionner aussi comme appartenant à l'école de *Settignano* le *tombeau* de la jeune *Barbara Manfredi*, morte en 1466 et enterrée à *S. Girolamo* de *Forli* : la figure de la morte, le relief de la Vierge, les enfants et les anges, tout rappelle

la manière de Desiderio; puis quelques *Madones* d'un relief peu accusé, entr'autres la *Vierge* du *tabernacle de la Via Cavour*, en face du palais Riccardi ; enfin quelques *tombeaux* en forme de niches dans les diverses églises de *Santa-Croce*, l'*Annunziata*, la *Badia*, à *Florence* et dans la *cathédrale* de *Prato*. Mais il s'agit là de travaux rappelant plutôt la manière du maître, exécutés peut-être sous ses yeux par ses élèves, et manquant parfois de cet art achevé qui a fait notre admiration devant les œuvres maîtresses de Desiderio.

Il mourut en 1463 laissant inachevée une *Madeleine* pénitente, à la *Santa-Trinita*. Benedetto da Majano termina cette statue, maintenant défigurée par une robe en bois, et qu'on remarque à droite en pénétrant dans l'église.

Ainsi finit ce maître illustre à la fleur de l'âge, alors que son génie lui faisait déjà une glorieuse auréole. Son deuil fut porté par tous les amis de la beauté déplorant une perte irréparable. Il fut enseveli dans l'église de San-Piero Maggiore, à Florence. Un poète anonyme déclara, dans les vers déposés sur sa tombe, que « la nature, indignée de « rencontrer en lui un vainqueur, abrégea ses « jours ; inutile vengeance, car il avait donné

« l'immortalité à des marbres qui, à leur tour, « l'immortalisèrent ».

« La natura...
Tronco la vita a cosi bell' ingegno
Ma in van; perché costui
Dié vita eterna ai marmi, e i marmi a lui. »

D. — BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497).

La tendance gracieuse et charmante inaugurée par Desiderio da Settignano se continue excellemment dans Benedetto da Majano, sculpteur et architecte.

Benedetto appartenait à une race d'artistes. Cette tradition de l'art dans une même famille était loin d'être rare en Italie. Au XIII[e] et au XIV[e] siècle, nous trouvons les Campionesi, les Pisani, les Cosimati de Rome. Le XV[e] siècle en voit éclore un plus grand nombre. Ce sont les Turini à Sienne, les Civitali à Lucques, les Pollajuoli, les cinq Rossellino à Florence [1].

Et comment oublier dans cette nomenclature les della Robbia : Luca, Andrea, Giovanni, Girolamo, Ambrogio, Simone, qui fondèrent à eux seuls une école et répandirent sur toute l'Italie des trésors d'art, le goût des décorations sur majolique, l'industrie esthétique des terres vernissées? Sculpteurs d'une grande élégance, d'une invention facile et abondante, ils surent combiner avec les

1 Bernardo, Domenico, Maso, Giovanni, Antonio. Mais des cinq, Bernardo et Antonio, seuls, acquirent de la réputation.

marbres taillés les poteries peintes cuites au feu et recouvertes du célèbre émail blanc et bleu. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, qu'avant de s'occuper de majolique, le fondateur de la famille, Luca della Robbia, avait exécuté, pour l'intérieur de la cathédrale de Florence, une magnifique décoration rappelant la manière de Donatello. Je veux dire les célèbres chœurs d'anges de la *Cantoria*.

Mais séduit par la découverte qu'il fit de l'application de l'émail sur la terre cuite, il abandonna le marbre. Et c'est pourquoi les productions auxquelles il se livra, lui et sa famille, forment, dans l'histoire de la sculpture italienne des XVe et XVIe siècles, un chapitre à part qu'on pourrait intituler : *Les Sculpteurs en terre cuite émaillée*.

Mais revenons à Benedetto da Majano.

Son père, Antonio, tailleur de pierre florentin, eut trois fils. L'aîné, Giuliano, célèbre comme architecte, passa une grande partie de sa vie à Naples, au service du duc de Calabre. Comme son frère Benedetto il s'occupa beaucoup de marqueterie. Ses travaux en ce genre sont à la *Badia* de *Fiesole*. Il fit aussi en compagnie du même Benedetto les placages si remarquables des *portes* de la *sacristie* du *Dôme* de *Florence*. La *chapelle* de *Santa-Fina* à *San Gimignano* fut construite sur ses plans, ainsi que le *palais* du *Capitano*, à *Sarzana*, et le *Dôme* de

Faenza. Il fit de 1475 à 1481 la *porte* de bois de la *salle* de l'*audience*, au *Palais Vieux*, ainsi que l'*architrave* et la *frise* de la même salle.

Il travailla à la *Santa-Casa* de *Lorète*, éleva le tabernacle de la *Madona dell'Ulivo* à *Prato* et à *Naples*, édifia le *palais* de *Poggio Reale*, *celui* de la duchesse Marie d'Aragon, comtesse de Terra-Nuova, morte en 1470, et enfin la *Porta Capuana*.

Le troisième frère, Giovanni, fut un sculpteur de moindre mérite. A un kilomètre et demi environ de Prato, sur le chemin de Florence, on trouve, au bord de la route, une petite chapelle élevée à la *Madonna dell' Ulivo*. L'autel, aujourd'hui transporté dans la *cathédrale* de *Prato*, était décoré d'une *Vierge* en terre cuite de Benedetto et d'une *Pieta* en relief.

Les figures en marbre blanc appliquées contre une plaque en pierre, d'une teinte vert foncé, représentent le Christ soutenu par la Madone et saint Jean. Les jeux de physionomie, assez réalistes, rappellent quelque peu, par la mimique expressive et les lignes des draperies, la manière de Pollajuolo. Mais aucun artiste ne s'étant plus que Benedetto écarté du faire un peu dur de Pollajuolo, on est porté naturellement à attribuer ce morceau, sinon à Giuliano qui avait donné les plans du tabernacle de la petite chapelle, du moins à Giovanni.

En effet, pour se rendre compte de la différence du talent de Benedetto, il n'est que de jeter un coup d'œil sur les formes arrondies et le suave visage de la *Madone* en terre cuite ornant l'autel placé au-dessus de la *Pieta* et qui reproduit les types si gracieux et d'un sentiment si vrai habituels à cet artiste.

Benedetto da Majano débuta comme *intarsiatore*, cette branche de l'art qui consiste à combiner divers bois colorés de façon à former des figures, des ornements et des effets de perspective. Elle acquit une grande réputation lorsque Brunelleschi et Paolo Uccello perfectionnèrent la perspective, et correspond en tout point, sauf dans l'emploi des matériaux, à *l'opus sectile* des anciens [1].

Benedetto confectionna deux beaux coffrets incrustés qu'il porta en Hongrie, afin d'en faire hommage au roi Mathias Corvin qui était alors le grand protecteur des arts dans cette région et qui aimait à s'entourer d'hommes de lettres et d'artistes. Dès la fin du XIVe siècle, d'importantes relations commerciales unissaient la République de Florence à la Hongrie. A cette époque, un marchand du nom de Luca Pecchini, partant pour ce royaume, emmena avec lui un enfant de treize ans :

1. Marchesi, II, p. 225.

Filippo Scolari, surnommé *Pippo Spano*. Ses heureuses aptitudes à dresser les comptes attirèrent l'attention du trésorier royal qui le présenta au roi Mathias. Anobli, élevé au rang de chevalier, nommé *gespann* ou gouverneur d'un district, il devint comte d'Ozora, grâce à sa femme qui possédait une terre de ce nom. Habile tacticien, il remporta sur les Turcs d'importantes victoires, fut le second personnage du royaume et rendit de grands services à ceux de ses compatriotes qui visitaient la Hongrie. Après sa mort, les Florentins conservèrent les avantages particuliers que Mathias, protecteur des arts et de la littérature, étendit aux lettrés et aux savants [1], spécialement aux érudits florentins : « *aveva nella sua corte molti Fiorentini* « *e si dilettava di tutte le cose rare* » [2].

A son arrivée à Bude, Benedetto da Majano s'empressa de déballer, en présence du roi qui lui en avait donné la commande, les deux précieuses cassettes. Quel ne fut pas son désappointement en voyant tomber en morceaux toute la marqueterie atteinte par l'humidité de la mer ! Il la rajusta tant bien que mal, mais cet accident lui montrant que c'était perdre son temps que d'employer des maté-

1. Cf. *Arch. Stor. Ital*, IV.
2. Vasari, V, 129.

riaux aussi délicats, l'artiste résolut de se consacrer dans l'avenir exclusivement à la sculpture.

Pendant son séjour en Hongrie, il exécuta plusieurs terres cuites et plusieurs sculptures en marbre dont nous ignorons le sujet et le sort, mais qui plurent beaucoup au roi Mathias : « *che molto piacquero a quel re.* » D'ailleurs, avant de se rendre à l'étranger, il avait déjà, pendant les travaux de son frère Giuliano à la *Santa-Casa* de *Loreto*, sculpté la *fontaine* de marbre entourée de deux anges exquis dans la *cathédrale* de cette ville. Ceci prouve qu'il n'était pas novice en cet art, à son arrivée auprès de Mathias Corvin.

Peu de temps après son retour à Florence, il sculpta quelques figures *d'enfants portant des festons* et une *statue* de *saint Jean* pour la porte de la salle d'audience du *Palais Vieux*, que son frère Giuliano et un artiste nommé Francione ornèrent de marqueterie. L'encadrement de marbre de cette porte est d'un admirable fini. Le travail de marqueterie se recommande par une belle sûreté de dessin. Giuliano et Francione ont figuré *Dante* et *Pétrarque*. L'un tenant ouvert le livre de la *Divine Comédie,* et montrant, avec la main droite, le premier vers du cantique de l'*Enfer*; le second

désignant son *Canzoniere*. Sous chaque écrivain sont placés les divers ouvrages qu'ils composèrent.

La porte était surmontée, je viens de le dire, d'une statue de *saint Jean* jeune, actuellement aux *Uffizzi*, figure agréable, travaillée avec beaucoup de soin. Les mains, très élégantes de forme, sont d'une exécution remarquable. Benedetto s'occupa de cette porte à plusieurs intervalles, de 1475 à 1481.

Son œuvre la plus ancienne en date, après son retour de Hongrie, est le magnifique autel de *San-Savino*, dans la *cathédrale* de *Faenza*. L'œuvre, d'après les sources, fut exécutée pendant les années 1471 et 1472, aux termes du testament de Giovanna Manfredi, morte en 1468, un des membres de cette puissante famille gibeline qui régna plus d'un siècle sur la Romagne.

Dans une lunette au-dessus de l'autel, un sarcophage, agrémenté de statuettes, représente la Vierge entre deux anges. Le plein cintre s'appuie sur six pilastres enrichis d'une ornementation renaissance très soignée. La partie centrale, au-dessous du sarcophage, est couverte de six bas-reliefs à surfaces plates et nettement découpées, mis en perspective comme des tableaux et racontant divers traits de la vie de saint Savin.

Le premier tableau représente le saint en prière recevant d'un ange placé au milieu des nues l'ordre de se rendre à Assise pour y prêcher l'Évangile. Dans le second tableau, on aperçoit le saint prêchant à Assise. Dans le troisième, accompagné de ses diacres, il renverse une idole. Dans le quatrième, un bourreau lui coupe les mains sur le piédestal même de l'idole. Dans le cinquième, il guérit de la cécité Priscien, qui, nu, agenouillé, attend l'attouchement miraculeux, tandis que divers spectateurs montrent, par leurs gestes et leur physionomie, l'intérêt qu'ils prennent à cette scène; sur le premier plan, un soldat, extraordinairement vivant d'attitude, s'absorbe dans l'arrangement de son épée et de son bouclier. Enfin, le sixième tableau représente Savin, la face contre terre, lapidé par quatre hommes ; dans le fond, s'élèvent des montagnes ; à leur pied, un homme laboure avec une charrue que traînent deux bœufs.

L'intérêt de ces bas-reliefs provient de ce que les faits qu'ils représentent sont racontés par le *minimum* de personnages. J'ajoute qu'à cet égard, et grâce à l'emploi qu'a fait Benedetto des surfaces planes, ce travail se rapproche absolument des conceptions de Donatello.

Avant de quitter la Romagne, Benedetto, pré-

tend Vasari, aurait sculpté le *buste* de *Galeotto Malatesta* de *Rimini*, né en 1411 et mort en 1432. Mais on n'en trouve pas de trace non plus que de l'*effigie* d'*Henri VII,* roi d'Angleterre, représenté, prétend-on, d'après une gravure que lui donnèrent des négociants florentins. A sa mort, les esquisses de ces deux œuvres auraient été retrouvées dans son atelier : « *la bozza de' quali due ritratti fu trovata in casa,* « *sua, con molte altre cose, dopo la sua morte* ».

En 1475, Benedetto se rendit à *San-Gimignano*, la mieux conservée, la plus pittoresque des villes toscanes, et qu'il faut visiter si l'on veut comprendre ce que fut le passé d'une des petites Républiques dont l'histoire est intimement liée à celle de Florence, de Sienne et de Volterre. L'artiste venait y travailler à un rétable pour la chapelle de *Santa-Fina*, si magnifiquement décorée de fresques par Ghirlandajo.

Cette chapelle, composition architecturale de Giuliano da Majano, est une des plus belles œuvres de l'art italien avec ses pilastres cannelés, ses chapiteaux corinthiens, l'archivolte ornée d'une guirlande feuillée et la frise agrémentée de têtes d'anges. Elle fait partie de la *Collegiata*, ou *cathédrale* de San-Gimignano.

Le *rétable* que Benedetto sculpta pour cette

chapelle consiste en une porte grillée fermant le tabernacle. De chaque côté, des niches avec des statuettes d'anges. Au-dessous, une *predella* dont les bas-reliefs représentent la sainte ressuscitant un mort, son décès et ses funérailles. Surmontant la porte grillée, un groupe de la Madone et l'Enfant Jésus entourés de chérubins et d'anges adorateurs. Cette œuvre charmante est malheureusement en partie défigurée, puisque le sarcophage n'a plus de couvercle et que la frise en bas-relief servant autrefois de prédelle à l'autel est actuellement placée au-dessus. Mais telle qu'elle est on y retrouve les qualités de finesse et d'élégance coutumières à Benedetto.

Quelques années plus tard, un peu avant 1480, un riche négociant florentin nommé Pietro Mellini, dont il avait, en 1474, sculpté le buste, lui confia l'exécution d'une *chaire* en marbre pour l'église de *Santa-Croce*. Benedetto montra ici sa grande science comme architecte, car il adossa cette chaire à l'un des piliers de la nef, et y pratiqua l'escalier sans compromettre en rien la solidité de l'édifice. Il retraça, dans les cinq reliefs des panneaux, les événements de la vie de saint François ; ces reliefs sont travaillés avec le même soin que ceux de *San-Savino*, à *Faenza*, et

que les personnages de l'autel de marbre de l'*Annonciation*, à *Naples*. On y voit le pape Honorius III confirmer les statuts des Franciscains; le fondateur de l'ordre traversant sous les yeux du sultan un immense brasier sans en éprouver le moindre mal; François recevant les stigmates à la Verna; sa dépouille mortelle exposée dans la basilique d'Assise; le martyre de cinq de ses disciples en Mauritanie. Mais de toutes ces compositions, la plus remarquable est celle de l'exposition des restes de saint François. Au centre, on aperçoit le cercueil autour duquel se pressent des moines agenouillés ou debout. De chaque côté, en spectateurs de cette triste scène, se groupent des prêtres, des laïques, des enfants armés d'encensoirs. Dans le fond se montre l'église dessinée en perspective avec ses colonnes massives reliées entre elles par de larges pleins cintres qui séparent la nef des bas côtés. On éprouve à considérer ce spectacle l'illusion de la réalité. Benedetto atteint ici tous les effets de la peinture.

On se rappelle que Giuliano, l'architecte, passa une grande partie de sa vie à Naples: la nomenclature que j'ai donnée de ses travaux est là pour en témoigner. La protection que le duc de Calabre, qui régna plus tard sous le nom d'Alphonse XI,

accordait à Giuliano, rejaillit naturellement sur son frère Benedetto. Mais des œuvres auxquelles ce prince l'employa vraisemblablement, il n'est rien resté ; il faut croire, d'ailleurs, qu'elles furent sans importance, car Vasari en eût fait mention en s'occupant de cet artiste.

A *Naples*, Benedetto travailla aussi pour le duc d'Amalfi, comte de Terranuova. Il termina d'abord le *tombeau* de sa femme, la duchesse Marie d'Aragon, morte en 1470 et enterrée dans l'église de *Monte Oliveto*. Ce tombeau, on se le rappelle, avait été commandé à Antonio Rossellino sur le modèle du *monument* de *Jean de Portugal* à *San-Miniato*. A la mort d'Antonio, le monument n'étant pas achevé, Benedetto da Majano fut chargé de le terminer. Les figures de ce mausolée rappellent le caractère des types gracieux et consciencieusement fouillés de Benedetto. Il est même fort intéressant de voir ce qu'est devenue entre ses mains la conception plus nerveuse de Rossellino, à *San-Miniato*. Mais le sculpteur a enrichi cette réplique d'un admirable bas-relief de la *Résurrection* : le Christ entouré d'anges sort d'un tombeau devant lequel reposent deux gardes, dont l'un, à peine réveillé, contemple avec stupeur le miracle frappant ses yeux. Ici encore les figures se recom-

mandent par leur très petite dimension, ce qui est la caractéristique de Benedetto ; en même temps les surfaces se montrent très aplanies ; les contours offrent une précision extrême et une fort délicate netteté. Cette œuvre est postérieure à 1480.

Dans cette même *église* de *Monte Oliveto*, Benedetto, quelques années après, vers 1489, par ordre du comte de Terranuova, mit la main au bas-relief de l'*Annonciation*, placé contre l'autel de marbre de la *chapelle Mastro-Giudici*. La Madone est charmante et chaste ; mais l'attitude, pourtant gracieuse, de l'ange est obnubilée par des draperies trop lourdes. Dans le fond, au milieu d'un jardin, un palais somptueusement décoré s'élève en perspective. De chaque côté du relief de l'*Annonciation*, sont placées dans des niches les statuettes de saint Jean Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. Au-dessus, quelques médaillons renferment des figures de saints à mi-corps. Les degrés sont ornés de sept bas-reliefs : la Nativité, l'Adoration, la Résurrection, la Mise au tombeau, la Transfiguration, la descente du Saint-Esprit et la mort de la Vierge.

Nous trouvons ici une nouvelle application à la sculpture des procédés de la peinture. On peut rapprocher ce travail des bas-reliefs d'Antonio Rossellino, dans la *chapelle* voisine *Piccolomini*. Donatello, et peut-être Ghiberti, admis à les con-

templer, loin de désavouer leurs auteurs les auraient tenus, à coup sûr, pour de fidèles disciples.

A *Sienne*, l'église *San-Domenico* contient peut-être le plus beau *ciboire* de l'Italie. Le socle est orné de médaillons en relief des Évangélistes. Il est impossible de décrire ce vase hexagonal porté sur un pied aux arabesques délicatement ciselées. Je ne saurais trop recommander de l'examiner avec attention en visitant Sienne, car cette œuvre, unique dans son genre, échappe à toute explication. Dans l'ensemble des détails, on retrouvera peut-être quelque chose de l'art riche, puissant et compliqué de Donato. Aux côtés de ce *ciborium* destiné au maître autel de Saint-Dominique étaient placés deux *anges* à genoux, un cierge à la main, rappelant les *anges porte-flambeaux* de l'*autel* de *Santa-Fina* à *San-Gimignano*, mais d'une attitude plus souple et d'une expression plus suave encore. Malheureusement ni les anges ni le ciborium ne sont à leur place à San-Domenico, ce qui est fâcheux au point de vue de l'effet d'ensemble. Il est à regretter, du reste, que cette forme de décoration d'autel n'ait pas été respectée dans les églises où elle existait anciennement.

Les travaux de sculpture n'empêchaient point Benedetto da Majano de s'occuper d'architecture. Il trouva un protecteur puissant en Filippo Strozzi. En 1489, il commença pour lui le *palais* fameux, l'une des œuvres d'architecture les plus imposantes de Florence. Construit dans le style inventé par Brunelleschi et Michelozzo, le palais massif, solide comme un roc, évoque le souvenir d'une époque où la violence des factions se déchaînait journellement. La splendeur du plan de Benedetto, la crainte d'exciter l'envie de ses concitoyens firent longtemps hésiter Filippo Strozzi. Il se décida enfin et acquit à grands frais les terrains nécessaires. Les travaux, commencés en 1489, ne furent rapidement poussés que pendant fort peu de temps. A la mort de Filippo Strozzi ils se trouvèrent suspendus. Lorsque son fils Philippe reprit cette œuvre, il choisit comme architecte Simone Pollajuolo, surnommé *Cronaca*, qui fut chargé de la partie sur la cour intérieure, et qui couronna ces sombres murailles d'une magnifique corniche corinthienne, si admirablement proportionnée qu'on n'a pu lui opposer que celle du *palais Farnèse* à *Rome*.

En 1491, l'année même de sa mort, Filippo Strozzi chargea Benedetto de l'exécution de son

tombeau placé derrière l'autel de la *chapelle Strozzi*, à *Santa Maria-Novella*. C'est un sarcophage d'une grande simplicité enfermé dans un arc et dont la face antérieure est ornée de deux anges en relief soutenant une tablette commémorative. L'espace au-dessus est rempli par des anges en adoration et par des chérubins qui supportent un médaillon très orné. Ce médaillon renferme un groupe de la Madone et de l'Enfant Jésus qui ne diffère pas beaucoup, comme ligne de composition, des médaillons habituels aux tombeaux de Rossellino, de Desiderio, de Verrocchio, mais qui leur est supérieur, par une belle recherche du modelé et quelque chose de si exquis dans le charme, qu'on peut dire qu'une telle œuvre n'est pas seulement le chef-d'œuvre du maître, mais encore un des meilleurs morceaux de sculpture du XVe siècle.

Philippo Strozzi, surnommé le *Vieux*, pour le distinguer de son fils, qu'on appela le *Suicidé*, avait épousé Clarisse, fille de Pierre Ier de Médicis. Il devint suspect à sa patrie quand Pierre de Médicis dut s'enfuir précipitamment devant les menées des républicains Soderini et Acciajuoli. Strozzi, secrètement sympathique à ces derniers, réussit pourtant à ne pas se compromettre quand ils furent exilés à Venise.

Son fils eut une destinée tragique. Il avait été banni de Florence sous Alexandre de Médicis. Lorsque ce dernier tomba sous les coups de son cousin Lorenzaccio, en 1537, Philippo Strozzi reçut à Venise, où il se trouvait alors, la visite de l'assassin du duc de Florence qui l'excita à se mettre à la tête des exilés pour attaquer la ville et s'emparer du pouvoir. Mais Cosme de Médicis, fils de Jean des Bandes Noires, venait d'être appelé par Charles-Quint à succéder à Alexandre. Il chargea Alessandro Vitelli de marcher au-devant des rebelles qui furent vaincus à la bataille de Montemurlo. Philippo Strozzi fait prisonnier, tandis que son fils, qu'il avait entraîné dans sa rébellion, réussissait à s'échapper, fut enfermé dans la *Fortezza da Basso*, où, lassé des mauvais traitements que lui faisait endurer Cosme, il se donna la mort, ainsi qu'en fait foi la lettre superbe publiée par Luciano Scarabelli, d'après le manuscrit trouvé, dit-on, à côté de lui, dans la prison [1].

1. Voir dans mon étude sur *Benvenuto Cellini*, p. 89, la haine implacable que voua aux Médicis le fils de Philippe-Pierre Strozzi. A cet effet, il prit du service dans les rangs de l'armée française, fut envoyé en Italie, en 1544, puis en 1551, échoua à La Mirandole, essaya de secourir Sienne assiégée par Cosme de Médicis (1554), et fit une incursion hardie à travers toute la Toscane. Vaincu à Lusignano, mais fort de sa haine contre le bourreau de son père, il n'en con-

D'étroites relations unirent sans doute Benedetto da Majano et les Strozzi. Car non seulement il sculpta le *buste* en marbre du *vieux Strozzi*, un des joyaux du Louvre, mais il laissa aussi une *médaille* de *Philippe* reproduisant exactement les traits du buste. Ajoutons que le *Musée* de *Berlin* renferme la terre cuite originale de ce buste.

C'est vers la même date de 1490 que Benedetto da Majano sculpta les *monuments* de *Giotto* et de *Squarcialupo*, élevés à *Santa Maria del Fiore* par la bourgeoisie de Florence, à l'instigation de Laurent de Médicis.

Il n'est pas besoin d'insister sur Giotto (1267-1337) qui donna un magnifique essor à la peinture du XIIIe siècle et l'éleva bien au-dessus des autres arts. Rien de plus juste que d'éterniser sa mémoire.

D'ailleurs, l'œuvre de Benedetto est purement imaginative. Il n'y a donc pas lieu de s'y arrêter.

Quant à cet Antonio Squarcialupo, il était né en

tinua pas moins, pendant une année, une lutte inégale. Nommé maréchal de France en 1556, il débloqua Rome assiégée par les Espagnols, contribua à la prise de Calais et de Guines, et fut tué devant Thionville. Tacticien célèbre, il traduisit en grec les *Commentaires de César*, et publia un poème manuscrit sur *la Rabbia di Macone*.

1440, fut protégé par Laurent de Médicis et se consacra à la musique avec un grand succès. Sa célébrité comme facteur d'orgues fut telle qu'on le surnomma Antonio degli Organi. Ses deux œuvres les plus remarquables se trouvent dans l'église de Saint-Paul à Londres. Un incendie les détruisit. Mahomet II l'appela aussi à Constantinople afin de se faire construire un orgue. Fort satisfait du travail de l'artiste, le sultan le combla de cadeaux. Mais comme il revenait en Italie, Squarcialupo perdit toutes ses richesses dans un naufrage. Il n'évita même de se noyer qu'au prix des plus grandes peines. Il retrouva à la cour de Laurent de Médicis des protecteurs et des commandes. Sa réputation comme chanteur était si grande qu'on venait d'Angleterre et du nord de l'Europe afin de l'entendre.

Benedetto da Majano a laissé encore deux autres *bustes*.

D'abord, *celui* de *Pietro Mellini*, dont j'ai dit quelques mots en parlant de la belle *chaire* de *Santa-Croce*, et auquel il faut revenir. Le sculpteur a tenu, dans ce buste comme dans celui de Strozzi, à rendre la vie dans toute sa vérité. Cette œuvre, une des plus anciennes pourtant de l'artiste, puisqu'elle est datée de 1474, ne dissimule aucune

des rides du vieillard. On a dit, non sans raison, que Benedetto en y travaillant avait dû être influencé par l'école flamande, qui venait de faire une entrée triomphale à Florence avec le *rétable* d'*Ugo van der Goes*. Le réalisme est ici poussé à l'extrême et l'on chercherait vainement dans ce travail la sobriété, le peu de développement de l'art florentin primitif. Bien au contraire, on a l'impression, en le contemplant, d'un talent ayant atteint la perfection, d'une maîtrise parvenue à son apogée et dont Benedetto da Majano emportera d'ailleurs le secret avec lui. En effet, les maîtres italiens postérieurs à 1480 ne feront plus de portrait. Seuls les artistes toscans du XIX[e] siècle imiteront de nouveau la nature jusqu'à en reproduire les plus petits accidents, mais sans retrouver hélas! la technique, devenue trop parfaite chez ses imitateurs modernes, d'un Benedetto portraitiste.

Le *buste* de *Pietro Mellini* est placé au *Musée National* de *Florence*.

Le second *buste* dont j'ai à m'occuper est celui d'*Onofrio Vanni*, célèbre et pieux citoyen de *San-Gimignano*, appelé le Père des Pauvres. Placé dans la *sacristie* du *Dôme* de cette cité et exécuté aux frais de la commune, ce buste, malheureusement assez mutilé, présente, dans les parties encore intactes, une netteté de dessin et une expressive inten-

sité qui le rapprochent également du portrait de Strozzi. L'œuvre, datée de 1493, fut exécutée pendant les travaux que Benedetto accomplit à San-Gimignano dans les dernières années de sa vie.

Dès la fin de 1490, en effet, le maître était revenu dans la petite ville. Il achevait dans la *Collegiata* l'exquise *chapelle* de *S. Gimignano* dont il avait donné les dessins, tracé le plan, et qui est aujourd'hui fort détériorée par des remaniements malheureux. Et dans ses promenades à travers les rues étroites de la pittoresque cité, il revivait avec émotion les enthousiasmes esthétiques qui, quinze ans auparavant, soulevaient son âme pendant qu'il sculptait le *rétable* de *Santa-Fina*. Que de chemin parcouru depuis lors ! Et que de gloire acquise ! D'ailleurs, cette cité de San-Gimignano était privilégiée. N'avait-elle pas reçu, en 1465, la visite de Benozzo Gozzoli et celle de Ghirlandajo ? Plus anciennement, en 1356, Bartolo di Fredi ; en 1393, Taddeo di Bartolo avaient été appelés pour peindre les parois de la *Collegiata*. San-Gimignano comptait au nombre de ses habitants des amateurs éclairés du Beau, qui ne craignaient pas d'adresser des commandes aux Maîtres les plus remarquables de leur époque, afin de laisser à leur ville natale le souvenir de leur piété, de

leur amour de l'art. Tel cet Onofrio Vanni dont Benedetto sculpta le buste en 1493, et qui contribua de ses subsides aux embellissements de la cathédrale, à la fin du XVe siècle.

Bien que les documents n'en disent rien, on peut légitimement penser que c'est à l'instigation de ce même Vanni ou tout au moins sur sa recommandation auprès du Conseil communal que Benedetto sculpta, en 1494, en l'*église Saint-Augustin*, à *San-Gimignano*, le *tombeau* de *saint Bartoldo*.

Ce travail, un véritable chef-d'œuvre, négligé le plus souvent des visiteurs, en général trop pressés, de la ville toscane, n'est mentionné ni par Vasari, ni par ses commentateurs. On peut se demander pourquoi ? Bartoldo était un habitant de San-Gimignano. Sa douceur et son amabilité lui valurent, dès sa jeunesse, le nom d'*Angelo di Pace*, et sa patience à endurer la lèpre qui l'affligea de longues années, le fit appeler, dans sa vieillesse, le *Job de la Toscane*. Enseveli, conformément à sa volonté expresse, dans l'église Saint-Augustin, il fut, après un nombre considérable de miracles opérés sur son tombeau, canonisé sous le pontificat d'Alexandre VI. En 1488, la commune de San-Gimignano mit de côté des sommes d'argent destinées à élever une chapelle en l'honneur de Bartoldo. Six

ans plus tard, Benedetto da Majano fut chargé d'élever dans cette chapelle un monument à sa mémoire [1].

A la face antérieure du sarcophage placé au-dessous d'un autel de marbre blanc, on lit sur une plaque de bronze l'inscription suivante : *Ossa Divi Bartoli Gimignianensis, malorum geniorum fugatoris*. De chaque côté, deux anges, les ailes ouvertes, portent une palme et une couronne. Au-dessous de cette plaque, sur le rétable, ou lambris de devant de l'autel, sont trois niches contenant des statuettes assises de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, et une *predella* (ou gradin), ornée de trois sujets d'une grande simplicité de dessin et d'une composition remarquable, empruntés à la vie du saint. Dans l'un on voit Bartoldo debout sur les degrés d'un autel, la tête penchée avec respect sur le Livre saint et expulsant un démon du corps d'une femme possédée. Dans le second, un personnage baigne les pieds du saint. Le troisième bas-relief représente Bartoldo étendu sur son lit de mort. Au-dessus du sarcophage, un médaillon, orné de têtes de chérubins et de rinceaux, présente un haut-relief de la Madone et du Gesu d'un mérite égal à celui du *tombeau Strozzi* à *S. Maria-Novella*.

1. *Storia di San-Gimignano*, par L. Pecori, p. 544.

Avant de quitter San-Gimignano, Benedetto laissa dans la cathédrale un *ciboire* rappelant en plus petit le *ciboire* de *S. Domenico* à *Sienne*. Cette œuvre se recommande par son fini, et, malgré sa réduction, par l'ampleur de ses formes et le luxe pompeux de sa décoration.

Benedetto da Majano s'est par deux fois attaqué à la sculpture sur bois. La première, pour achever la *statue* de *sainte Madeleine pénitente* commencée par Desiderio da Settignano, en *l'église* de la *Trinita* à *Florence* ; la seconde, pour donner un *Crucifix* peint par Credi. Mais placé sur le haut du *maître autel* de *S. Maria del Fiore,* ce crucifix est malheureusement à peine visible.

Benedetto mourut à Florence en 1497. Il fut enterré à *San-Lorenzo* où se voit encore la *pierre* tombale, avec l'inscription portant son nom et celui de son frère Giuliano. Il laissait sa fortune en fidéicommis pour qu'elle fût partagée entre ses descendants des deux sexes. En cas d'extinction de sa postérité, elle devait revenir à la compagnie du *Bigallo*, ce qui advint. Cette compagnie se trouva donc en possession d'un groupe inachevé de la *Vierge avec l'Enfant* et d'une petite statue de *saint Sébastien*. Elle les fit terminer et les offrit à la *Mise-*

ricordia, alors corporation séparée, et on les voit encore dans la chapelle de cette confrérie [1].

L'œuvre de Benedetto da Majano se recommande par le charme et la suavité. Sa sculpture religieuse fut le chef-d'œuvre de la sculpture mystique et légendaire. Son ciseau accomplit de véritables tours de force. Il donna la vie au marbre, une vie personnelle où ne se retrouve aucun souvenir de l'antiquité. Et il évita, dans les types et les poses de ses personnages, dans les plis de ses draperies, l'imitation des bas-reliefs antiques qu'il avait sans nul doute contemplés à Florence dans le jardin des Médicis, en traversant Rome, et surtout pendant ses séjours à Naples. C'est l'honneur d'un tel artiste comme c'est l'honneur d'un Desiderio da Settignano et d'un Antonio Rossellino de n'avoir demandé qu'à leurs idées personnelles des sujets d'inspiration, et d'être parvenus à la perfection esthétique par le fini du travail, la délicatesse des formes et surtout le sentiment de l'harmonie dans les grandes œuvres sculpturales comme dans les miniatures en marbre.

1. On conserve aux Archives du *Bigallo* un document concernant le testament de Benedetto da Majano. Les Archives du *Bigallo* donnent pour date de sa mort 1597 et non 1598, comme le prétend Vasari.

E. — MINO DI GIOVANNI DI MINO DA FIESOLE (1431-1484).

Les miniatures en marbre, combinées avec les progrès de la sculpture décorative, nous allons les retrouver prodiguées avec goût et parfois même un peu d'excès par un maître fécond et recherché : Mino da Fiesole[1]. Éminent comme ses prédécesseurs, plus prodigue d'œuvres que la plupart d'entre eux, il se voua plus spécialement à la décoration, et nous pouvons, grâce aux travaux qu'il a laissés, juger de son aptitude merveilleuse à sculpter la nature morte et vivante.

J'avais été tenté de consacrer à Mino da Fiesole une monographie. Mais en étudiant de près son œuvre, je changeai d'idée. Ce n'est pas que ce maître ne soit digne d'un minutieux examen esthétique justement dû à son consciencieux effort vers la perfection, et si on en doutait, son portrait de *jeune femme*, dans la galerie des *Uffizzi*, comparable à ce que le XVe siècle a produit de plus suave en ce genre, suffirait à le démontrer surabondamment. Mais, il importe de le dire, les

1. Cf. *Le opere di Mino*, par le comte Gnoli, *Archivio storico dell arte*, 1889 et 1890.

honneurs de la monographie, il ne les a pas mérités plus spécialement que les artistes ses contemporains dont nous venons de nous occuper. On a eu pendant longtemps le tort de considérer Mino comme le représentant d'une école amie de la délicatesse, quelquefois un peu maniérée, poussant l'amour de la décoration jusqu'à l'excès et se livrant à la culture du joli plutôt qu'à celle du vrai Beau.

Mino, j'insiste sur ce point, n'inaugure pas une manière. Il continue, en les exagérant de temps à autre, les tendances artistiques de Rossellino, de Benedetto, et surtout de Desiderio da Settignano, son aîné de quelques années. Sans doute sa personnalité lui a servi à créer des œuvres originales, seulement sa grâce un peu monotone l'a empêché de faire grand. Il est remarquable surtout par une tendresse, une douceur, une délicatesse achevées. Mais on a remarqué avec raison qu'à dix pas il disparaît. Il faut le tenir constamment dans le champ du regard qui ne doit pas s'écarter des miniatures marmoréennes composées par lui. Tout est nuances chez ce maître : les expressions, les plis charmants des broderies et des draperies, les intentions même d'une pensée toujours pure qui se reflète harmonieusement dans les yeux et sur les traits de ses bustes, de ses anges ou de ses madones.

Personne n'acquit comme lui le talent d'assouplir le marbre et de l'amollir d'une manière plus conforme à la tendresse des cœurs.

Ce simple tailleur de pierre, élevé jusqu'à l'art par son travail et par l'intérêt que ses efforts inspiraient à Desiderio, fut un incomparable praticien. Le marbre devint sous ses doigts malléable comme une molle cire. Rappelons-nous la phrase de Ciccognara : « *maneggiando il marmo come se fosse una cera molle* ». Il n'en est pas qui caractérise mieux le talent de ce sculpteur, incontestablement l'un des plus habiles du XVe siècle. La délicatesse de son exécution l'aida d'une manière soutenue à faire entrer dans le carrare des sentiments tendres, et à exprimer moins les frissons, les palpitations et le mouvement de la chair que les plus doux sentiments de l'âme.

Il naquit en 1431, à Poppi, dans le Casentin. Et si Fiesole a donné son nom à cet aimable sculpteur — (l'épithète de *Fiesolano* provenait, sans nul doute, de l'habileté de Mino à manier le ciseau d'une façon aussi parfaite que les habitants de Fiesole, tous réputés, dès l'enfance, excellents praticiens) — on chercherait en vain dans son enceinte le lieu de sa sépulture. Néanmoins Mino partagea avec un grand peintre, Fra Angelico, et deux sculpteurs de mérite, les Andrea, florissant au

début du xve et au commencement du xvie siècle, l'honneur de porter le nom de la ville qui, non loin de Florence, asseoit sur la colline aux courbes gracieuses, ses villas charmantes, ses chères églises et ses couvents à cloches argentines.

Étroitement lié avec Desiderio, il copia d'abord très fidèlement les modèles que son ami lui donnait à reproduire : « *con una osservanza grandis-* « *sima cercava di mantenere la bozza di sotto*[1]. » Peu à peu, s'initiant lui-même aux pratiques de son art, il se mit à travailler sous la direction de ce maître qui lui enseigna à se garer des erreurs de métier.

Desiderio da Settignano lui rendit même, sans le vouloir, un mauvais service. Il empêcha peut-être le développement de la personnalité de Mino. Ce dernier, à son insu, reproduisit souvent les modèles de son ami. L'empreinte qu'il en reçut ne s'effaça presque jamais complètement. Vasari, à ce propos, se livre aux considérations les plus justes quand il s'exprime comme suit : « Celui qui étu- « die strictement la manière des artistes, en négli- « geant d'étudier les corps et les objets naturels, arrive « à produire une œuvre doublement inférieure à

1. Vasari.

« la nature et aux travaux du maître dont il emprunte « la manière. Beaucoup de nos artistes, pour s'en être « trop exclusivement tenus à l'examen des œuvres « de leur maître, et pour avoir par trop négligé la « nature, n'ont abouti à rien, sont restés fort au- « dessous du modèle, et ont nui grandement à leur « propre génie. Au lieu qu'étudiant leur maître et « la nature, ils en auraient retiré les meilleurs fruits... « C'est ce qui devait arriver à Mino. Celui-ci avait « un génie apte à faire ce qu'il aurait voulu, mais « imbu de l'enseignement et passionné pour le talent « de Desiderio, épris du charme que cet artiste savait « donner aux têtes de femmes, d'enfants, et « *ogni* « *figura* », considérant sa manière comme préférable « à la nature qu'il négligea d'observer, car il la « regardait comme chose inutile, il fut un sculpteur « plein de grâce, mais non un fondateur d'école. »

Il y a néanmoins quelque exagération dans ce jugement de Vasari. Mino ne procède pas autant de Desiderio qu'il veut bien le dire. S'il en était ainsi, ce sculpteur connaîtrait mieux les principes de son art, qu'il négligea parfois à l'extrême, faute d'une solide éducation première. Le don n'arrive à complète éclosion que servi par de solides études. Mino, tailleur de pierres au début de sa carrière, ne put, malgré son rare talent, suppléer aux con-

naissances techniques dont manqua sa jeunesse. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, de la méthode de Desiderio — l'un des plus grands artistes du XVe siècle tout simplement — Mino n'a gardé que l'habitude de sculpter le bas-relief sans épaisseur. Mais il serait oiseux de chercher entre ces maîtres un point commun. Desiderio a sa place à part : il est noble, grave et complet. Mino a aussi la sienne : il est élégant, gracieux, passionné, et s'il manque de grandeur, compense largement ce défaut par tout ce qu'il sait dire à notre âme de tendre et d'aimable.....

L'œuvre de Mino comprend des *bustes*, des *tabernacles*, des *bas-reliefs*, et surtout des *tombeaux*. Ces derniers n'ont rien de sinistre, ni même d'austère. Ils rendent l'image de la mort, plus aimable que redoutable. Aux sombres lendemains du moyen âge, ils semblent glorifier, par delà les bornes de la vie, la beauté, le charme et le bonheur de vivre.

La vie de Mino s'est partagée entre Florence et Rome, sauf une absence ou deux à Volterre, Prato et Pérouse. Mais c'est à Rome qu'il accomplit ses plus importants travaux.

Toutefois, pour plus de clarté dans l'exposé des

œuvres de cet artiste, et pour ne pas jeter de confusion dans leur nomenclature, il est préférable d'étudier d'abord ses productions en Toscane et de terminer par ses travaux à Rome.

I. — TOSCANE

a) Occupons-nous d'abord des *bustes*.

Comme les artistes de son temps, Mino aima sculpter les bustes. Mais il donna aux figures qu'il avait à représenter un peu de cette douceur coutumière à sa nature. Ajoutons que sous sa main le ciseau ne se préoccupe pas seulement, comme celui de Benedetto da Majano, de fouiller les traits jusqu'à la limite permise (*buste* de *Pietro Mellini*), il tente aussi de reproduire sur le visage les sentiments intimes et la vie de l'âme. Je citais tout à l'heure le *portrait* de *jeune femme* de la galerie des *Uffizzi* comme un modèle de suavité ; le *buste* de *Rinaldo della Luna*, au *Musée* du *Bargello*, l'une de ses œuvres les plus anciennes puisqu'elle date de 1463, est d'une haute et sobre élégance. La simplicité s'y allie à une véritable noblesse d'expression. C'est la représentation qu'on sent exacte du type par excellence de jeune seigneur florentin.

Le *portrait* de l'*évêque Salutati* décorant son mausolée dans la *cathédrale* de *Fiesole* est de 1466. Il est intéressant par le rendu de la vie : « *simile al* « *vivo quanto sia possibile* », a dit Vasari. C'est, en effet, une des plus exactes reproductions de la nature qu'on ait jamais sculptées dans le marbre. Les yeux perçants, les traits fortement accusés, la bouche à la fois amère et douce montrent que, d'un tempérament nerveux, froid, logicien, l'évêque pouvait parfois être sévère en paroles, mais que ses actes démentaient ses paroles. La face est creusée, pensive et grave. Une mitre ornée de pierres précieuses couvre la tête. Un riche vêtement dissimule les épaules. Cette œuvre est terminée avec tout le fini d'un joyau.

Mentionnons, pour être complet, un *buste* de *Diotisalvi Neroni* (1464), de la *collection Dreyfus* à *Paris*, remarquable par sa draperie à l'antique.

Une œuvre de jeunesse également, et peut-être antérieure au *buste* de *della Luna*, est le *portrait* de *Pierre de Médicis, le goutteux*, au *Bargello*. Le successeur de Cosme Ier est représenté comme un homme dans toute sa force. Les traits énergiques et durs, la bouche aux lèvres serrées, les regards autoritaires indiquent le gonfalonier

investi du commandement suprême, le maître dominateur et absolu.

Quant au buste de la duchesse, femme de Pierre de Médicis, dont parle Vasari, ses annotateurs en constatent la disparition.

On peut considérer, non sans raison, comme également de Mino, le *buste* de *Jean de Médicis* (et non Julien), également au *Bargello*. Il était le frère de Pierre et mourut en 1463.

Ces portraits en ronde bosse sont rendus avec la précision la plus délicate. Ils respirent tous un air de vérité sans aucun excès. Parmi les trois ou quatre bustes, dont je vais encore m'occuper, on sent que la ressemblance des traits, attentivement poursuivie et soigneusement rendue, ne sert qu'à exprimer la physionomie morale du personnage figuré. Ainsi ce *portrait* de *jeune fille* signé *opus Mini*, au cabinet des médailles de la *Bibliothèque Nationale* de *Paris* ; ainsi l'admirable *médaillon* du *Bargello*, avec l'intéressante inscription : *E io dal Mino o avuto el lume*, d'une vérité intime et serrée de près ; ainsi l'*effigie* de *jeune fille* et le *buste* de *Nicolas Strozzi* vraisemblablement attribué à Mino (l'œuvre est signée *opus Nini* et datée de 1463, *Musée* de *Berlin*). On sent que l'auteur, en pro-

duisant ces œuvres, a eu pour but unique de ne rien mettre du sien, de faire vrai. Et il y est arrivé. Même observation à propos d'un *portrait d'homme* au *Musée* de *Lyon*.

b) *Madones*.

Les Madones de Mino ont une grâce particulière. Si elles se ressemblent presque toutes et répètent le même type, elles n'en sont pas moins charmantes avec leur corsage collant qui gode çà et là, retenu par une ceinture et recouvert d'une écharpe croisée sur la poitrine.

Un modèle à cet égard est le *rétable* que Mino sculpta pour la *cathédrale* de *Fiesole*, d'après les ordres et aux frais de l'évêque Salutati. Ce rétable, qui fait face à la *tombe* du prélat, est divisé en trois compartiments. Au milieu, un groupe de la Madone à genoux, avec l'Enfant Jésus et saint Jean ; de chaque côté, les statuettes de saint Laurent et de saint Remy. Un entablement, que domine le buste assez médiocre du Christ, surmonte le tout[1].

1. Cette tête du Christ serait-elle la même qui, d'après Vasari, orna une pièce de l'Hôpital des *Innocents* à *Fiesole* ? « *Una testa d'un Cristo, di marmo, grande quanto il vivo e molto* « *ben lavorata, la quale fra l'altre cose dell' eredità, rimase allo* « *spedale degl' Innocenti.* »

Le *Gesu* assis sur les degrés aux pieds de la Madone tient un globe sur son genou et tend la main droite au petit saint Jean qui s'agenouille devant lui avec une naïve simplicité. La Vierge, les mains jointes sur la poitrine et souriant avec douceur, contemple ces enfants dont la grâce et la candeur ne furent égalées que par certaines créations enfantines de Raphaël. La figure de la Madone est belle de pureté, de fraîcheur et de délicatesse. Elle est l'image même de la grâce (1466).

Une identique impression se dégage du devant d'autel de l'église florentine de la *Badia*. Cette œuvre reproduit d'ailleurs presque scrupuleusement le retable de la cathédrale de Fiesole. La Madone est avec le *Bambino* entre saint Laurent et saint Léonard. Même bouche fine, même impassible douceur chez la mère, même extase béatifique chez le *Gesu*.

Le type est encore semblable dans l'intéressant *médaillon* de la *Madone avec l'Enfant*, provenant de la *Badia*, et qui fut longtemps placé au-dessus de la porte d'entrée de cette église et dans un *relief* de marbre plus petit, représentant le même sujet, au *Museo Nazionale*. Mais ici, en plus de la douceur

accoutumée, les visages sont empreints d'une grande dignité. Les regards, quelque peu hautains, expriment un sentiment de fierté.

Cette fierté aristocratique, on la retrouve dans l'attitude de la *Vierge* faisant face au palais *Martelli*, surnommée *la Madona* de la *Via della Forca*, du nom de la rue où elle est placée à Florence, comme aussi dans la *Madone* de la *Collegiale d'Empoli*. Ces deux sculptures, qu'on attribue à Mino, sont en somme les répliques exactes des types habituels de ses vierges.

Le *Musée* du *Louvre* possède deux *Madones* de Mino ; la *collection Dreyfus*, ainsi que le *Musée Royal* de *Berlin*, une réplique de la Vierge d'Empoli.

c) *Tabernacles.*

Parmi les œuvres dans lesquelles Mino a déployé les inventions les plus heureuses, il faut citer ses *tabernacles*. A Florence, il en est deux qui font l'admiration des connaisseurs.

Le premier en date — il dut être terminé vers 1473 — est celui qui décore aujourd'hui la *chapelle du Noviciat* à *Santa-Croce* et que le maître exécuta sur commande des Dames *delle Murate*. L'œuvre, malgré qu'éclipsée par une brillante com-

position en terre cuite émaillée de Luca della Robbia surmontant l'autel, est profondément émouvante. Elle représente la tombe du Christ gardée par des anges, rangés deux à deux, à droite et à gauche de la porte du sépulcre. La grâce mystique de ces quatre anges est attendrissante. Leur attitude à inclinaison répétée empêche la monotonie de l'aspect.

Les deux premiers, ceux les plus rapprochés du spectateur, sculptés en plein relief, tiennent un flambeau qui passe derrière la tête des deux autres anges. Les plis, aux cassures douces des tuniques, laissent deviner sans exagération la forme de leurs corps. Il n'est pas jusqu'à leurs silhouettes un peu lourdes qui ne contribuent à la naïveté du spectacle. Leurs faces féminines et tendres sont empreintes d'un vrai sentiment de piété. Et le cœur se sent pénétré de respect et d'attendrissement devant la foi sincère que révèle leur attitude.

Le second tabernacle est placé à *S. Ambrogio.* Il est de beaucoup postérieur à celui que je viens de décrire. Sa date est 1481 ou 1482. Ce fut la dernière œuvre de Mino. C'est elle aussi qui donne la meilleure idée de son talent. Quand il la composa, Mino venait de Rome où, des années durant, il avait prodigué de véritables trésors d'imagination

créatrice. Il était donc suffisamment maître de son art pour réaliser excellemment l'espoir qu'avait mis en lui les religieuses de Saint-Ambroise en le chargeant de sculpter un monument destiné à commémorer le miracle du Saint-Sacrement. Quel était ce miracle ? Villani va nous le dire : « A la fête de *S. Firenze*, en 1230, « Uguccione, vieux prêtre attaché au couvent de « S. Ambrogio, après avoir dit la messe et consacré « l'hostie, négligea de nettoyer les vases sacrés. Le « lendemain, il s'aperçut que le miracle de la transsubstantiation s'était accompli et que le calice était « rempli de sang. Les religieuses du monastère, « l'évêque de Florence, le clergé et un grand nombre « de personnes ayant constaté le prodige, le bruit « s'en répandit. Une foule de fidèles accourut pour « voir ce miracle ; puis le sang fut ensuite transvasé « du calice dans une ampoule de cristal qui depuis a « toujours été montrée avec grande pompe et « respect à la multitude [1]. »

Le tabernacle où est conservée cette relique est d'un ornement plus riche que *celui* de *Santa-Croce*. Une petite porte de bronze doré ferme une armoire pratiquée au centre du rétable ; de chaque côté sont des statuettes de saints ; au-

1. G. Villani, VI, 8.

dessus, sur un entablement incroyablement orné et fouillé, Dieu le Père avec des anges. Le *gradino* supporte un bas-relief des plus finement traités, dans lequel, pour représenter le miracle sous la forme littérale et mystique à la fois, Mino a figuré le *Gesu* sortant d'un calice que soutiennent des anges au pur visage.

d) *Tombeaux*.

Ce doux sculpteur, si habile à faire sourire et palpiter le marbre, devait être employé principalement à des travaux funéraires. A Rome, ce sera presque son occupation exclusive. En Toscane, il ne sculpta pas moins de trois tombeaux.

Le premier, auquel nous avons déjà fait allusion en parlant du buste de Salutati, évêque de Fiesole, est placé dans la *cathédrale* de cette ville. Mino y travailla en 1462. Salutati, qui mourut en 1466, était très versé dans la jurisprudence civile et canonique, et très aimé du pape Eugène IV. Nicolas V l'avait, l'année 1450, nommé évêque de Fiesole. Son tombeau, que domine le portrait à mi-corps décrit plus haut, consiste en un sarcophage s'appuyant sur des consoles ornées. Il repose sur une architrave que supportent des pilastres décorés

d'arabesques : œuvre vraiment originale que n'a pas répétée Mino et qui, malgré sa beauté, ne fut jamais imitée.

Les deux autres *mausolées* du maître en Toscane se voient à *Florence*, dans l'église de la *Badia*, non loin du beau retable que l'on sait.

L'un d'eux est le monument élevé au fondateur de cette église, le fameux comte ou marquis Ugo, vice-roi de Toscane pour l'empereur Othon II, pendant la moitié du xe siècle. Cet Ugo était le petit-fils d'Hubert de Magdebourg, lui-même fils naturel d'Ugo, roi d'Italie. Nombre d'historiens ont considéré à tort le comte Ugo qui nous occupe comme un Magdebourg ou un Brandebourg. Son père Hubert et lui étaient tous deux parfaitement Italiens.

Ugo, vice-roi de Toscane, menait une vie fort dissipée. S'étant un jour égaré à la chasse, dans une épaisse forêt, il aperçut une forge dans laquelle, au milieu d'une ardente fournaise, des hommes noirs étaient battus et martelés ainsi que des barres de fer. Comme il s'informait de la cause d'un aussi cruel traitement, une voix lui répondit qu'il voyait de malheureux damnés et qu'il endurerait leur sort s'il ne changeait de vie. Puis la vision s'évanouit. De retour à Florence, Ugo vendit ses

biens, en consacra le produit à bâtir les sept églises de Badia, d'Arezzo, de Buonsolazzo, de Poggibonsi, de Verrucchia di Pisa, de Castello, de Settimo, et employa le reste de ses jours aux exercices de la plus haute piété [1].

Chaque année on célèbre à la Badia l'anniversaire de sa mort, survenue à Pistoie en 1066, le jour de la Saint-Thomas, tandis qu'il prononçait le panégyrique de ce saint. C'est à cet usage consacré par le temps que Dante fait allusion dans le *Paradiso* :

Del gran Barone, il cui nome, e'l cui pregio
La festa di Tōmmaso riconforta [2].

L'architecture du monument du comte Ugo peut soutenir la comparaison avec les plus beaux sépulcres toscans. Il consiste en un simple retrait à voûte et en un sarcophage sur lequel repose l'effigie du défunt. Une charmante Madone avec l'Enfant Jésus se voit dans la lunette. Au-dessous, une Charité un peu longue de forme, mais d'une jolie expression. Elle tient sur ses bras un enfant; un autre s'accroche à ses vêtements avec espièglerie. Les petits corps nus sont rendus avec

1. Malespina, *Historia di Firenze* et *Ist. Fior.* de Scip. Ammirato.
2. Chant XVI.

un ciseau doux et onctueux, tant le marbre s'assouplit, se transforme et se pétrit avec facilité sous la main de Mino. La tablette commémorative est portée par deux anges qui prennent leur vol. Deux génies tiennent des écussons. L'architrave est sculptée de festons et de coquilles d'une extrême délicatesse de touche.

On ne peut s'empêcher de rapprocher le *monument* du *comte Ugo* de celui élevé par Desiderio da Settignano à *Carlo Marsuppini*, dans l'église de *Santa-Croce*. Néanmoins, le style diffère sans qu'on puisse bien préciser par quel côté ; cela se ressent, mais s'exprime difficilement. Il est certain, par exemple, que la Madone sculptée dans le médaillon circulaire, sur le tympan du fronton cintré, respire cette grâce naïve, tendre et légèrement affectée qui caractérise les vierges de Mino. Le tombeau du comte Ugo, commencé en 1466, interrompu pendant le séjour de l'artiste à Rome, ne fut terminé qu'en 1481.

Le second tombeau, élevé dans l'église de la *Badia* est de 1466. Il consacre la mémoire de *Bernardo Giugni* et ressemble à celui du comte Ugo dans sa disposition générale, quoique moins orné. Une figure en relief de la Justice, maigre de contours,

mais, comme toutes les créations de Mino, d'une conception ingénieuse et d'un travail soigné, remplace la Charité. On sent, néanmoins, dans cette œuvre, une grande inexpérience encore. L'artiste n'est pas ici en possession de son talent. Il hésite. Il veut imiter Rossellino ou Desiderio. Seulement il introduit dans son œuvre si peu de modifications et d'additions ; il copie, en un mot, si mal ses modèles que ce monument paraît morne et pauvre, surtout en comparaison du mausolée si beau du comte Ugo.

Bernardo Giugni sut mener à bonne fin plusieurs ambassades importantes. Il fut élevé au rang de *cavaliere* et de gonfalonier. Bisticci, son biographe, s'exprime ainsi sur son compte : « *Beato alla città* « *di Firenze, se avesse avuto simili cittadini*[1]. » Il naquit en 1396 et mourut à l'âge de 68 ans.

II. — VOLTERRE — PRATO — PÉROUSE.

En 1471, Mino se rendit à *Volterre* pour y sculpter un *ciborium* destiné à la *cathédrale* de cette ville, mais qui se trouve actuellement placé dans le *Baptistère*. Cette œuvre, d'un travail assez grossier, était supportée par deux anges : « *che la*

1. Bisticci, *Arch. st. it.*, IV.

mettonevano in mezzo », dit Vasari. Pour l'architecture, les figures et la décoration elle est très inférieure aux productions habituelles de Mino.

Le tabernacle est ainsi composé : Dans la partie supérieure, un bas-relief avec deux anges en acte d'adoration. Au-dessus et occupant tout le médaillon, l'Enfant Jésus debout, levant la main dans un geste de bénédiction. Encastrées au pilier qui supporte le tabernacle, les trois vertus théologales. Au-devant d'elles, un petit ange à mi-corps tient en mains une tablette avec inscription. A la base, quatre bustes de saints, et sur la corniche de cette base, l'inscripton : *opus Mini de Florentia.* M.CCCCLXXI.

Les anges qui maintenaient dans les airs ce tabernacle se voient encore dans la cathédrale de Volterre sur deux colonnes antiques, de chaque côté du maître-autel.

Même médiocrité de conception et d'exécution dans les bas-reliefs de la *chaire* de l'église de *Prato.* Mino y travailla en même temps qu'Antonio Rossellino qui sculpta les trois petits reliefs de l'Assomption de la Vierge, de la lapidation de saint Étienne et de la lamentation sur la mort de ce saint. A Mino appartiennent les deux autres bas-reliefs dont les sujets sont empruntés à la vie

de saint Jean-Baptiste. Cette œuvre médiocre ne semblerait pas digne du maître si les documents n'étaient là pour en attester l'authenticité [1].

En 1473, Mino sculpta pour l'église *Saint-Pierre* à *Pérouse* un retable qui rappelle dans ses lignes générales le type des retables de *Fiesole* et de la *Badia* de *Florence*. Cette composition placée dans la *chapelle* du *Saint-Sacrement* comprend un tabernacle entre saint Jean et saint Jérôme. L'œuvre est déjà d'une grande élégance et fait présager les créations que Mino va bientôt accomplir à Rome. La table de marbre sur laquelle repose le tabernacle a des piliers, des corniches, des architraves et une base ornés des plus délicates ciselures. Elle se divise en trois compartiments : Les deux extrêmes contiennent en bas-reliefs Jean et Jérôme. Le tabernacle est au milieu, avec le Christ en croix. Sur les côtés quatre anges, deux par deux en acte d'adoration et qui rappellent ceux de la chapelle du *Noviciat* à *Santa-Croce*. Au-dessous, le Sauveur enfant, entouré d'anges à genoux et priant. Ce groupe des anges et de l'enfant a beaucoup de grâce. Les pilastres à arabesques, les

1. Elle fut terminée en 1473. Andrea Verrocchio et Pasquino di Matteo da Montelpulciano furent chargés d'en faire l'estimation et d'en fixer le prix.

feuillages en volutes, les guirlandes soutenues par des têtes de séraphins marquent un sensible progrès dans l'extension des œuvres décoratives.

III. — ROME.

C'est à Rome que Mino da Fiesole a donné ses plus importants travaux. Il y fit de fréquents séjours. Bien que la chose soit quelque peu contestée, il ne serait pas impossible qu'il y eût été amené, sous Nicolas V, par Nicolas Strozzi, ce Florentin dont il fit le buste en 1454, ainsi qu'en témoigne l'inscription placée au-dessous du portrait (aujourd'hui au *Musée* de *Berlin*) : *Nicolaus de Strozis in Urbe.* A. MCCCCLIIII *opus Nini* (pour *Mini*) [1].

Le voyage de Rome était fructueux pour un artiste. Mino le savait à merveille.

Les pontificats des six papes sous lesquels il vécut dans la ville éternelle — Nicolas V (Thomas de Sarzane) (1447-1455), Calixte III (Borgia) (1455-1458), Pie II (Piccolomini) (1458-1464), Paul II (Barbo) (1464-1471), Sixte IV (la Rovère) (1471-1484) — furent heureux pour la marche en avant de

1. *Les Arts à la cour des papes pendant les XVe et XVIe siècles*, E. Müntz.

la Renaissance. Comment en effet oublier l'essor donné aux créations artistiques par le pieux et savant Thomas de Sarzane (Nicolas V), par Pie II et surtout par Sixte IV, digne prédécesseur de Jules II, et dont « le chêne rouvre poussant ses premières feuilles sur « l'écusson pontifical devait implanter des racines « si vigoureuses dans le vieux sol romain[1] » ? De 1471 à 1484, durée de ce pontificat, Rome fut vraiment le centre artistique du monde. L'enivrement du luxe, l'activité féconde, les créations esthétiques firent de la ville éternelle l'idéale Tempé où convergèrent peintres et sculpteurs, en un mot tous les artistes en quête de travail et désireux de faire fortune.

a) *Chasses, Tabernacles, Statues, Œuvres diverses.*

Le second séjour de Mino à Rome eut lieu en 1463. Vasari nous dit qu'il reçut alors la commande d'une *châsse* pour le corps de saint Jérôme, du cardinal d'Estouteville, légat du Saint-Siège, et employé avec succès par Charles VII et Louis XI dans plusieurs négociations importantes. Cette châsse, placée dans l'église de Sainte-Marie Majeure, fut enlevée par Sixte V quand il con-

1. Pératé.

struisit sa chapelle. Les bas-reliefs qui lui étaient adjoints se voient actuellement au *Musée Municipal*.

Ils se rapportent tous à la vie de saint Jérôme, et sont empreints d'une grande naïveté. Les figures sont trop plates; elles se découpent sans perspective suffisante. Les bras sont mal attachés. Quant aux rochers de la grotte, ils sont d'un travail grossier. On sent que la main de l'artiste n'était pas encore exercée quand il composa ces quatre reliefs représentant les motifs suivants : saint Jérôme ôtant une épine de la patte d'un lion ; le lion reconduisant au couvent un âne volé ; l'apparition de saint Paul à saint Jérôme ; saint Jérôme dans le désert ; saint Jérôme au milieu de ses disciples.

Cette œuvre est intéressante en ce qu'elle nous indique le style de Mino au début de sa carrière. C'est par son examen qu'il faut commencer l'étude de son œuvre, à Rome.

Après le travail de la châsse de saint Jérôme, Mino exécuta pour le cardinal Barbo, qui devait devenir le pape Paul II, un relief en marbre du *Crucifié entre saint Jean et la Vierge*, sur un *autel de saint Pierre*. Cette œuvre, qui est maintenant sur l'Aventin, dans la modeste et charmante église

sainte Balbine, était datée de 1464. Quoique plus finement travaillée que les *reliefs* de *saint Jérôme*, elle frappe encore par ce naturalisme un peu accusé qui fut la première manière de Mino, et dont il se défera de plus en plus.

Ces travaux terminés, Mino quitta Rome. Il y revint en 1473 et y séjourna presque jusqu'à sa mort. C'est alors que son influence se fit sentir d'une manière très caractéristique sur les destinées de la décoration et de la plastique. On répéta, on imita partout sa minutieuse ordonnance ornementale, sa décoration si poussée et les allures quelquefois maniérées qu'il infligeait au marbre. Mino s'inspira aussi, il faut le dire, des travaux décoratifs de l'antiquité dont il avait les reliques sous les yeux. Elles contribuèrent à former ce style facile, séduisant, un peu compliqué parfois, et plus joli que beau. Mais il serait injuste d'oublier que nombre de monuments romains doivent à ce même style des trésors de décoration aisée, plaisante et gracieuse, qui, malgré des surcharges et des redites trop fréquentes, est encore, sera toujours, une joie pour les yeux.

Mino n'eut pas de chance avec ses créations. Nous verrons dans un moment le sort que subit son *tombeau* de *Paul II*, déplacé et fragmenté

lors de la reconstruction de Saint-Pierre. Il en fut ainsi du *ciborium* de *l'autel* de *sainte Marie Majeure*. Cette œuvre, datant de 1474, est très intéressante. Malheureusement l'étude n'en est pas aisée, les grands bas-reliefs qui la composent étant encastrés actuellement dans les parois du chœur de l'église et forcément séparés : de sorte qu'on ne peut juger de l'ensemble du travail. Ce *ciborium* fut démoli sous le pontificat de Benoît XIV. Les parties qui en subsistent valent qu'on s'y arrête. Elles comprennent les *reliefs* de la *Nativité*, un des joyaux du XV[e] siècle. Mino n'a peut-être pas de compositions qui soient supérieures à celle-ci. J'insiste pour qu'on n'oublie point dans une visite à Sainte-Marie-Majeure d'examiner le *relief* où, près de l'Enfant couché dans la crèche, entre la Vierge et saint Joseph, un cortège d'anges chantant et priant sont placés à la manière d'un Ghirlandajo ou d'un Filippo Lippi.

Le second *relief* digne d'attention est l'*Adoration des Mages*, si joli avec son groupement de pages tenant en mains les chevaux de leurs maîtres, et si curieux par l'habileté que Mino déploie dans la représentation des étoffes et la ciselure des gazes, des fourrures ou des broderies.

Dans les troisième et quatrième *reliefs*, représentant le *Miracle de la Neige* et l'*Assomption*, on retrouve des qualités décoratives d'un bel effet.

Une statue de la *Vierge* surmontait ces bas-reliefs. L'artiste s'est appliqué à rendre avec une minutie extrême la cassure et la transparence de la draperie entourant le corps. La face souriante et douce est d'un grand charme. Les mains sont un peu trop longues.

D'autres fragments du *ciborium*, mais d'une moindre importance, sont placés dans la *sacristie* de Sainte-Marie-Majeure.

Un *second tabernacle*, parfaitement conservé celui-là, avec l'inscription *Opus Mini*, est placé dans l'église de *Santa-Maria di Trastevere*. Cette œuvre se rapporte à la même époque que le *ciborium* mutilé de Sainte-Marie-Majeure. Au centre, une petite porte en bronze entourée d'anges ferme le tabernacle destiné à recevoir les huiles saintes. Dominant cette porte, le Christ assis tient d'une main la croix et étend l'autre au-dessus d'un calice d'où s'élève une flamme, emblème de la grâce. Un plein cintre, orné de têtes de chérubins, encercle le tabernacle. Il est soutenu par deux pilastres à chapiteaux corinthiens. Les champs plats sont couverts de vases remplis de lys. Deux niches contenant des statuettes, une architrave décorée de chefs d'anges et de festons,

et un pignon dans le tympan duquel se montre le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, complètent cette œuvre compliquée.

Mino l'a reproduite à *Sainte-Marie-Majeure* et l'a répétée avec de légères modifications à *Florence* (église *Santa-Croce*, *chapelle* du *Noviciat*), dans le *baptistère* de *Volterre* et dans *l'église* de *Saint-Marc*, à Rome.

Mais le tabernacle n'est plus dans cette dernière église à sa place primitive. Il est placé actuellement dans la sacristie. Ce travail fut commandé à Mino par le futur Paul II, le créateur du gigantesque palais de Venise, cette résidence princière dont « les larges murs à deux étages de fenêtres « cintrées ou rectangulaires, la cour dont les arcades « reposent sur des demi-colonnes appuyées à des « pilastres, selon le style puissant et sévère du « Colisée, respirent toute l'énergie de la première « Renaissance[1] ». De chaque côté de ce tabernacle sont deux bas-reliefs : l'un représente Melchisédech bénissant l'huile et le pain : l'autre, Isaac donnant sa bénédiction à Esaü. Toutefois ce dernier bas-relief me paraît d'un travail trop moderne pour qu'on puisse l'attribuer à Mino.

1. Pératé.

Parmi les restes du tabernacle de la confession de Sixte IV conservés dans les *Grotte Vaticane*, deux apôtres, *saint Mathieu* et *saint Jacques le Majeur*, trahissent clairement la main de Mino.

Quant à l'enfant, à droite, au-dessus de la porte de *Saint-Jacques des Espagnols*, sur la place Navone, il est certainement une des œuvres de jeunesse de Mino. L'inhabileté du dessin, les bras mal attachés, le raccourci trop accentué des jambes le prouvent surabondamment.

J'ai dit tout à l'heure que la présence de Mino da Fiesole à Rome avait exercé une grande influence sur les formes décoratives. Il n'est pour s'en convaincre que de contempler l'admirable *barrière* dressée dans la *chapelle Sixtine* devant le *sanctuaire*.

Cette chapelle, on le sait, fut élevée sous le pontificat et par les soins de Sixte IV. Les travaux commencés dès 1473 furent terminés rapidement. L'année 1481 vit s'achever la décoration des parois latérales par des peintres d'un admirable talent.

Et je ne peux m'empêcher de regretter ici une indifférence coupable qu'on témoigne, en visitant la Sixtine, à ces œuvres moins célèbres que les œuvres de Michel-Ange, mais néanmoins d'une

si grande beauté. Hypnotisés par les créations de la *Genèse*, des *Prophètes* et des *Sybilles*, fanatisés par la vue du *Jugement dernier*, au plafond et sur les murs dominant l'autel, les visiteurs ne daignent pas même jeter un coup d'œil sur les parois de la chapelle. Là pourtant Cosimo Rosselli, Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino, Bernardino Pinturicchio et Luca Signorelli ont peint des fresques exquises que le voisinage des œuvres du formidable Buonarroti, non seulement ne doit pas faire négliger, mais ne dépare en aucune façon.

Et combien peu de voyageurs pensent, avant de quitter la chapelle Sixtine, à donner un coup d'œil à l'iconostase, à la *barrière* destinée à séparer les officiants du culte de la foule des assistants? Qui d'entre eux songe à admirer les détails de la *tribune aux chanteurs* ou à considérer les ornements sveltes et magnifiques dominant la *porte d'entrée* ? Ces sculptures, en admettant que Mino n'en soit pas l'auteur, procèdent si étroitement de sa manière qu'il est nécessaire de les mentionner.

Les dates des travaux de décoration de la chapelle coïncident d'ailleurs avec son séjour à Rome. Pourquoi Sixte IV, connaisseur comme il l'était en art, et informé à coup sûr du mérite de Mino, ne l'aurait-il pas chargé des ornementations de

marbre que nous voyons à la Sixtine? On objectera : Mino n'a pas signé ces œuvres ; les registres pontificaux n'en font pas mention. Qu'importe ? S'il n'y a pas travaillé en personne, il a fort bien pu en surveiller l'exécution ? Ces sculptures atteignent à une si véritable perfection que je ne vois guère qu'un Mino, à défaut d'un Pollajuolo (qui, lui, ne travaillait que sur le bronze) et d'un Andrea Sansovino, auquel on puisse l'attribuer avec vraisemblance.

Dans cette décoration de marbre de la Sixtine, Mino n'a jamais déployé de fantaisie plus gracieuse ; il ne s'est jamais livré à des inspirations aussi délicates ; il n'a jamais été mieux servi par son goût d'artiste émérite.

Contemplons en effet les pilastres de l'iconostase élevé sur le pavement aux dessins archaïques. Des rameaux légers, des rinceaux élancés y montent avec une suave harmonie. Des guirlandes aux molles inclinaisons, des trophées à l'antique, des enfants nus au corps potelé et soutenant la targe armoriée de Sixte IV encadrent les plaques de la balustrade. Les lauriers, les acanthes classiques enserrent le chêne rouvre des della Rovere, figuré soit par un arbre héraldique aux rameaux finement

fouillés, soit par une branche délicate couverte de feuilles et de glands. Mino a su reproduire dans toute la fraîcheur et la jeunesse de l'art décoratif toscan les motifs empruntés à l'antique : tels que l'aiguière d'un autel romain, le faisceau d'armes d'un arc triomphal, la Gorgone casquée de plumes et de reptiles.

Les pilastres sont surmontés par des candélabres semblables aux joyaux de marbre parant les églises toscanes. Ils s'élèvent, vêtus de leur richesse élégante, sous la voûte qu'ils égaient de fiers ornements.

La même magnificence de décoration et de composition se retrouve dans la *tribune aux chanteurs* et sur la *porte d'entrée*. L'artiste a reproduit, au milieu d'une profusion de détails sveltes et magnifiques, la tiare pontificale enlacée au chêne armorial. Il a répété sur les bords de la tribune les fines guirlandes courant le long de la *cancellata* et les *putti*, les petits anges aux figures naïvement étonnées qui « gardent dans leurs lignes et dans leur « sourire la signature de l'artiste personnel et char- « mant, celui qui fut, dans la famille des marbriers « florentins, l'enfant gâté, Mino de Fiesole [1] ».

1. E. Bertaux.

b) *Tombeaux.*

Comme à Fiesole et à Florence, Mino a sculpté de nombreux tombeaux, et comme en Toscane il y a fait sourire la mort.

Malheureusement le plus important de ses mausolées a été, comme le *ciborium* de *Sainte-Marie-Majeure*, déplacé et fragmenté. Je veux parler de la *tombe du pape Paul II*, faite en collaboration avec Giovanni Dalmata.

Ce travail fut confié à Mino, vers 1473 ou 1474, par le cardinal Barbo, qui voulait élever un tombeau à la mémoire de son oncle, Paul II, mort en 1471. Pietro Barbo, d'une famille noble de Venise, fut un collectionneur émérite. Il fit du palais de Venise un musée rempli de richesses incalculables. Il se plut à dépenser des sommes énormes pour l'ornement de sa mitre papale qui ruisselait de saphirs, de diamants, d'émeraudes et de rubis. Ses vêtements et ses objets du culte étaient à l'avenant.

Par malheur, loin de ressembler à son illustre prédécesseur l'humaniste Pie II, Paul II n'apprécia et ne favorisa pas plus les Arts que les Lettres. Non seulement, il fit cesser les innocentes réunions académiques se tenant chez le savant Pomponius Lœtus, sous prétexte de conciliabules séditieux,

comme je l'ai dit au commencement de cette étude [1], mais il mit encore à la torture quelques-uns des principaux membres de l'Académie platonicienne, dans le vain espoir d'obtenir des révélations qui confirmassent ses soupçons. Cependant, s'il ne s'aventura pas dans une croisade contre les Musulmans, comme celle qu'allait tenter Piccolomini au moment où la mort vint le frapper, Paul II n'en fut pas moins un bon défenseur de la morale, malgré le jugement sévère des humanistes sur son compte. Il restaura un certain nombre d'églises et s'occupa de sauver la Rome antique en en défendant les ruines avec énergie.

Le monument exécuté par Mino pour Paul II, placé dans l'église Saint-Pierre, en fut enlevé lors de la démolition de la vieille basilique. Relevé vers le milieu du XIVe siècle, il finit par être démoli. Le petit nombre de fragments échappés à la destruction trouvèrent un asile dans la crypte même de l'église.

Par Ciacconius qui l'avait gravé, nous savons que ce monument consistait en une statue du pape étendue sur un sarcophage, reposant lui-même sur un double piédestal. Le plus élevé, divisé en cinq compartiments, contenait des reliefs représentant

1. Chapitre I, § VIII.

la Foi, l'Espérance, la Charité, la Création d'Ève et la Tentation. Au-dessous, un plein cintre soutenu par des colonnes et orné de statuettes placées dans des niches et représentant les évangélistes. Deux bas-reliefs du Jugement dernier et de la Résurrection remplissaient la lunette et le champ plat au-dessous. Le piédestal inférieur s'agrémentait d'enfants ailés tenant des médaillons et des guirlandes. Ces champs plats étaient recouverts d'arabesques.

On voit encore à Saint-Pierre, dans les *Grotte vaticane, le Jugement dernier* où saint Jean-Baptiste attire l'attention du Rédempteur sur Paul II et l'empereur Frédéric III ; *la Création d'Ève* et *la Tentation*, très mutilées ; puis deux *bas-reliefs*, polis et terminés avec grand soin, et au nombre des meilleures créations de Mino : la *Foi* et la *Charité* qui tient un enfant dans ses bras. Ces deux figures joignent à la délicatesse des plus remarquables Madones de l'artiste un sentiment de noblesse et de fierté auquel on n'est pas habitué, Mino se préoccupant plus de grâce que de gravité dans la représentation des portraits de femmes. On trouve au *Musée du Louvre* les ornements qui décoraient la frise de ce tombeau : des enfants munis de guirlandes, et encadrés par des têtes de lion.

Le relief du *Jugement dernier* qui ornait le *tombeau* de *Paul II* est lourd et sans style ; au contraire, celui du *Jugement dernier* dominant le *tombeau* du *cardinal Giacomo Ammanati* (mort en 1479) dans la cour du *cloître* de *San-Agostino*, le *ministère* de la *marine* actuel, a plus d'élégance et la conception en est plus vivante.

La *tombe* du *cardinal Forteguerra* (1475) (*église Sainte-Cécile*) a été mutilée aussi. Le sarcophage adossé au mur d'entrée est d'une jolie invention avec la figure tombale qui le surmonte. Quant à la Madone transportée sur un autel, à l'extrémité de la nef latérale droite, elle se recommande par la précision du dessin et l'expression mélancolique. Elle occupe un médaillon losangé. L'artiste, par l'emploi des surfaces plates à mince relief, s'est efforcé, avec succès du reste, de donner à la robe de la Vierge le plus de souplesse et de transparence possible.

Quant aux autres parties du tombeau placées sur l'autel avec la Madone, elles sont un peu lourdement traitées et l'on reconnaît, à les voir, la main d'un sculpteur romain dans la manière d'Andrea.

Le cardinal Forteguerra, né à Pistoie et mort en 1473, rendit de grands services aux papes Eugène IV, Nicolas V, Pie II et Paul II. Il obtint

du roi d'Aragon, Ferdinand, la restitution de Terracine et de Bénévent. Fort versé dans les lettres il laissa une partie de ses biens pour fonder des collèges et des établissements d'instruction.

Le *Monument Riario* de l'église des *Saints-Apôtres* est un des plus beaux mausolées de l'époque. Mino n'est pas l'auteur principal de cette œuvre qui diffère, quelque peu, par l'emploi de pilastres décorés de saints dans les niches, des mausolées florentins du xve siècle. Mais on peut à coup sûr attribuer à Mino les statues placées dans ces niches et la Madone. Cette dernière est si belle qu'il faut renoncer à la décrire. C'est devant des œuvres pareilles qu'on doit méditer la parole : « *Guarda* « *e passa* ! »

Le cardinal Riario est couché sur le sarcophage ; à côté de lui, des génies funèbres. L'inscription est sur le socle. L'encadrement est fourni par de gracieux pilastres. La niche en haut a un couronnement droit.

Le cardinal Riario était le neveu de Sixte IV, Patriarche de Constantinople et légat du Saint-Siège en Italie. Un luxe inouï, une vie parfois scandaleuse entachent sa mémoire.

Le *Monument du cardinal Cristoforo della Rovere*,

également neveu de Sixte IV, à *Sainte-Marie-du-Peuple*, inaugure un type architectural sévère. Le demi-cercle qui couronne le monument est absorbé par la niche et orné d'un relief représentant la Madone entre deux anges. La niche plus plate fait saillir le sarcophage sur les consoles. Les pilastres simples et vigoureusement accentués descendent jusqu'à terre et encadrent le socle à inscription.

Il semble que dans cette composition, comme aussi dans le *tombeau* du *cardinal Ferrici*, au *cloître* de la *Minerve*, la part de collaboration de Mino soit réduite aux Madones, qui apparaissent comme de véritables reines assises sur leur trône avec une expression de noble majesté.

Enfin, une œuvre sans prétention mais originale et d'une décoration ravissante, est le *tombeau de Francesco Tornabuoni*, mort en 1480 et qu'on voit à *la Minerva*. Les deux pilastres encadrant le sarcophage qui supporte la figure du mort sont d'une extrême délicatesse. On ne peut en contemplant ce monument se défendre de penser, une fois de plus, au mausolée de Marsuppini de l'élégant Desiderio da Settignano [1].

1. Les commentateurs de Vasari ont confondu à tort, pour nier que Mino ait fait le mausolée de la *Minerva*, ce

Quant au tombeau des *Savelli* dans l'église de l'*Ara-Cœli* ; à l'*autel Borgia* dans la sacristie de *Sainte-Marie-du-Peuple* ; à l'autel *Pereira*, église *Saint-Laurent* ; au beau monument des deux frères Bonsi ainsi qu'à l'autel avec des dorures mal restaurées de *Saint-Grégoire-le-Grand* : ils peuvent s'attribuer à juste titre à des imitateurs de Mino.

On trouvera aussi dans d'autres églises nombre de monuments empruntant au style de Mino leurs motifs ornementaux. C'est une preuve de plus, je le répète, de son influence sur la décoration et la plastique du temps à Rome.

Vasari parle d'une Madone sculptée par Mino pour la Corporation florentine des Fabricants : « *ch'è oggi nell' udienza dell' Arte de' Fabricanti* ». Mais cette corporation est depuis longtemps dissoute et l'on n'a pu retrouver l'œuvre sculptée pour elle.

Mino colorait souvent la pupille des yeux de ses statues et ses bas-reliefs, comme nous le voyons dans le *tombeau* de *Salutati* et dans le

jeune Tornabuoni avec un autre François Tornabuoni, l'un des gentilshommes florentins venus en 1513 à Rome pour assister au couronnement de Léon X et mort peu de temps après dans cette ville. Voyez Vasari, note 1, p. 234. *Mino da Fiesole*.

rétable de *Fiesole*. Il dorait aussi les cheveux et les bordures des vêtements de ses statuettes, ainsi qu'en témoignent le *saint Jean* et le *saint Jérôme* du *rétable* de l'église de *Saint-Pierre* à *Pérouse*.

Le tombeau de Francesco Tornabuoni fut le dernier travail de Mino à Rome. Il quitta cette ville vers la fin de 1480 pour revenir à Florence où il terminait, en 1481, le *monument* du *comte Ugo*, commencé quinze ans avant. Il sculpta ensuite le magnifique *tabernacle* de *Saint-Ambroise* que nous avons minutieusement décrit.

Dans l'année 1484, s'étant fatigué outre mesure en essayant de déplacer sans aide de pesants blocs de marbre, il tomba malade et mourut : « *prese una* « *calda se ne mori* » On sait aujourd'hui, par le nécrologe du monastère de San-Ambrogio, à Florence, que Mino, décédé le 11 juillet 1484, fut inhumé dans ce couvent, après avoir fait un testament par lequel il laissait à la fabrique de Santa-Maria-del-Fiore le modèle sculpté en bois d'un projet de façade pour cette basilique.

L'examen minutieux de l'œuvre qu'accomplit Mino da Fiesole s'arrête ici. Cette œuvre est charmante dans son ensemble. Si, çà et là, elle

semble parfois un peu monotone, cet inconvénient disparaît bien vite sous la grâce séduisante, l'extrême fini, la grande délicatesse du praticien. Il n'est que juste de rendre à celui-ci, sinon de lui donner, la place honorable à laquelle il a droit parmi les maîtres sculpteurs de la seconde moitié du xve siècle.

F. — MATTEO CIVITALI

(1435-1501)

Le dernier des maîtres dont nous avons à nous occuper est originaire de Lucques. On a remarqué avec raison qu'il est le seul des sculpteurs de Toscane ayant, hors de Florence, travaillé dans le style des maîtres florentins du temps. Lucques est à bon droit fière d'un tel artiste qui étudia consciencieusement la nature, sut donner à la forme un fini achevé et qui se recommande par la délicatesse du travail technique. On l'a rapproché de Mino, de Desiderio et de Rossellino.

Né à Lucques en 1435, il est fort probable qu'il sentit naître sa vocation en regardant travailler Jacopo della Quercia aux belles créations que ce sculpteur exécuta dans cette ville : le *Mausolée* d'*Ilaria del Caretto*, les *pierres funéraires* des *Trenta* et l'*autel San-Frediano* [1]. Et c'est peut-être à cette pénétration intime, à cet examen approfondi de l'art de Jacopo que Civitali doit quelques-unes des œuvres qui peuvent être considérées comme

1. Voir mon étude : *La Sculpture à Sienne* (Lemerre).

admirables : certains reliefs de l'*autel de saint Régulus* et quelques-unes des *statues* de Gênes.

Matteo Civitali vint de bonne heure à Florence apprendre la technique de son métier. Il y entra en contact avec les artistes du temps. Il y connut Donatello, Ghiberti et Luca della Robbia et acquit rapidement une véritable maîtrise dans son art. De retour à Lucques, il enrichit sa ville natale d'un grand nombre d'ouvrages.

Pendant ses années d'études, il s'était pénétré des différents styles des maîtres auprès desquels il travaillait. Aussi le verrons-nous, sa vie durant, partagé et comme écartelé entre des sollicitations esthétiques opposées : tour à tour réaliste dans son *Sébastien* du *tempietto* de la *cathédrale* ; imitateur des monuments Bruni et Marsuppini dans son *tombeau* de *Pietro Noceto* ; libre et original dans les *anges* de la chapelle du *Saint-Sacrement* ; enfin d'un style extravagant dans quelques créations de l'*autel* de *saint Régulus* à *Lucques*, et de la *chapelle Saint-Jean-Baptiste* (*cathédrale San Lorenzo* de Gênes).

Il débuta par une composition pour le réfectoire de San-Ponziano et diverses statues pour des villas aux portes de Lucques. Mais il n'est rien resté de ces travaux.

La première œuvre importante qui subsiste de lui est le *tombeau* de *Pietro di Noceto* (1472) dans le *Dôme*. On sent en voyant ce mausolée que Civitali s'était pénétré du style de Desiderio da Settignano. Mais il n'a pas copié son modèle; il l'a comme adouci et rendu plus imposant. Noceto, secrétaire de Nicolas V, est figuré sur son tombeau comme un homme endormi pendant qu'il lit. Un mur formé par de simples tablettes de marbre, flanqué de beaux pilastres, forme le fond de la couche funéraire. L'entablement supérieur est surmonté d'un fronton cintré dont le tympan renferme une Vierge dans un médaillon, et les portraits en profil du fils de Noceto et de sa bru. Deux figures d'enfants sont placées sur les acrotères des frontons. La frise du soubassement, celle qui court au-dessus du fronton sont enrichies d'ornements dans le goût de l'antique. Des lis marins alternent avec des palmettes. Des griffons tiennent leur patte sur un flambeau pendant que des guirlandes de fruits et de fleurs sont suspendues à leurs ailes. Les effigies du fils et de la belle-fille de Noceto sont sculptées aux angles du tympan en un relief aplati comme pour laisser saillir davantage celui de la Madone qu'ils encadrent.

En 1478, Civitali composa la balustrade en

marbre de la cathédrale. Elle était ornée de nombreuses statuettes d'anges, de guirlandes, de fruits, de fleurs, de feuillages et d'arabesques. Cette balustrade n'existe plus. Léonardo Marti en avait exécuté les sculptures sur bois [1].

Cette même année, le comte Bertini, noble Lucquois, président de la fabrique de l'église *Saint-Martin*, la cathédrale de Lucques, lui commanda un *tabernacle* pour la *chapelle* du *Saint-Sacrement*. Civitali l'entoura de deux anges en prières qui sont une merveille. Agenouillés dans une pieuse extase, couronnés de fleurs, ils paraissent attirés vers le sanctuaire par un élan d'amour divin. Vêtus d'une robe fendue des deux côtés depuis l'épaule, ils représentent la dévotion la plus fervente jointe à la plus juvénile beauté. Ce sont moins des corps que des âmes en adoration devant les Mystères sacrés.

Dans cette chapelle, également, Matteo Civitali sculpta l'année suivante « *l'umile sepolcro* », de *Bertini*. Le buste du comte, placé dans un médaillon et une tablette murale avec l'inscription : *Brevi in sarcophago naviter tumulandus abibo*, forment tout le monument.

1. Marchesi, *Scritti Varii*, t. II, p. 330.

Comme la plupart des sculpteurs de son temps, Matteo Civitali fut un excellent architecte. Il dessina, à la demande de Bertini, le petit temple octogone, le *tempietto* où devait être conservé le *Volto Santo*, la sainte image, fort vénérée chez les Lucquois. Il en dirigea la construction, en surveilla l'ornementation, et sculpta pour ce joli édicule la statue du *Martyre de saint Sébastien* qu'on peut rapprocher du *saint Sébastien* de *Rossellino* à *Empoli*. Cette statue, l'une des rares études de nu de l'époque, est d'une élégance simple. Elle a des proportions exquises. Son style pur et quelque peu sec, à la manière ombrienne, plut tellement au Pérugin qu'il la reproduisit dans le *tableau* placé aujourd'hui aux *Uffizzi* et représentant la *Vierge entre saint Jean et saint Sébastien*. Vasari raconte que Civitali s'engageait, par contrat passé en 1482, à terminer en trente mois le *tempietto*, la statue, y compris un jardin clos de mur et une maison à Lucques. Le saint Sébastien porte l'inscription : *Matteo Civitali Lucensi Architecto* M.CCCC.LXXXIV.

L'année 1484, Niccolo di Noceto, fils de Pietro, chargea Civitali d'élever un *autel* à *saint Régulus*, patron des Lucquois. Or, le maître, dans cette œuvre, ne montra plus le même talent ni la même pureté de goût.

La partie inférieure, divisée en trois niches, contient les statues très fermes, précises et nerveuses d'exécution, de saint Régulus, de saint Jean et de saint Sébastien. Ces statues sont dignes d'un Verrocchio. Au-dessus repose l'évêque étendu sur un sarcophage. Jusque là tout va bien. Par malheur le monument est flanqué de génies portant des candélabres, et d'une attitude lourde. En outre, les étages successifs s'élèvent jusqu'à la voûte même de l'église. Ils sont surmontés d'une niche renfermant un groupe de la Madone et du *Gesu*. Le style des statues est inégal et tourmenté.

Les bas-reliefs du gradin notamment, où l'artiste a représenté la décollation de saint Régulus, la décollation de saint Jean-Baptiste et le martyre de saint Sébastien, ont quelque chose de barbare et de gauche contrastant, étrangement, avec le saint Sébastien du *tempietto*, les *anges* de la *chapelle* du *Saint-Sacrement* et la ravissante figure de la *Foi* dont c'est le moment de parler.

Cette figure en relief, acquise par la galerie des *Uffizzi* en 1830 et signée *O. M. C. L.*, est une des meilleures œuvres de Civitali. On ignore l'année où elle fut créée. Assise elle tourne la tête et les yeux vers un calice que porte un chérubin. « Les mains jointes, le visage épanoui, la lèvre pleine

« d'amour, cette figure touchante et d'une grâce « involontaire personnifie à elle seule les trois « vertus du christianisme, car son mouvement « exprime aussi l'Espérance, et ce qu'il y a de « tendre dans sa physionomie annonce un cœur « tout grand ouvert à la Charité [1] ». Ce beau marbre se recommande en outre par la draperie aux plis disposés et arrangés avec une apparente simplicité, mais en réalité avec le talent esthétique le plus consommé.

Je néglige quelques créations secondaires de Civitali à Lucques : par exemple la *Madone* placée à l'angle de la *cathédrale* ; une *Vierge* de *l'église* de la *Sainte-Trinité* ; un *relief* en marbre de l'*Annonciation* ; un *buste* de *Christ* ; la *figure* tombale de *S. Silao* dans la *pinacothèque*.

Je me contente de signaler en passant les frises de marbre, « *finissimi fregi* », qu'il substitua dans le *Dôme de Pise* aux ornements en stuc des chapelles. Civitali, d'ailleurs, n'en modifia que deux (de 1487 à 1488), laissant à d'autres artistes le soin de poursuivre ce travail sur ses dessins [2].

1. Blanc.
2. Trenta, *Memorie, Documenti per servire alla Storia del Ducato di Lucca,* VII, 61.

En 1490, les Génois, connaissant l'habileté de Matteo dont la réputation était parvenue jusqu'à eux, lui donnèrent à décorer la *chapelle* de *S. Jean-Baptiste*, dans la *cathédrale* de *S. Lorenzo*. Il l'orna de six *statues* de grandeur naturelle représentant *Zacharie* et sa femme *Elisabeth*, *Isaïe*, *Habacuc*, *Adam* et *Ève*. Deux seulement de ces statues méritent, à mon sens, des éloges : sainte Elisabeth, dans ses longues draperies et qui montre, sur un visage de vieillard, une expression si doucement mélancolique, et Zacharie qui, en costume de grand prêtre, debout, les bras levés vers le ciel, semble officier devant le Seigneur. Les autres figures sont sans noblesse et sans dignité. L'expression en est quelconque, les gestes maniérés, la pose étudiée. Les courbes du corps d'Habacuc font penser notamment aux contorsions que Bernin imposera à ses personnages.

Quant aux *bas-reliefs* relatant les événements de la vie du Précurseur, dans la même chapelle, je ne sais s'il faut les attribuer à Matteo Civitali, bien qu'on y retrouve ce style extravagant et choquant des sculptures de l'*autel de saint Régulus*.

Civitali termina ces travaux l'année 1494. De

retour à Lucques, il fit une Madone avec l'Enfant Jésus, plus grands que nature, ainsi qu'un autel de marbre blanc pour l'église *San-Michele in Foro*[1].

En dépit de l'affaiblissement du talent de Matteo à la fin de sa vie, cet artiste n'en demeure pas moins un maître habile, plein de ferveur, toujours digne et qui, parmi les sculpteurs de son époque ayant traité le sujet religieux, reste un de ceux qui l'ont interprété avec le plus de profondeur, de sentiment, de chaleur et de piété.

Si Fiesole, Majano, Settignano se font suite sur la même chaîne de collines en vue du couvent florentin de Saint-Dominique d'où les chefs-d'œuvre du Beato Angelico rayonnèrent sur le monde, Lucques, dans sa plaine fertile, n'est pas éloignée de ces beaux lieux. Et son sculpteur eût pu, lui aussi, glorieusement porter le nom de Matteo di Lucca, puisque, comme ses grands confrères, il trouva dans l'air libre et pur de la Toscane natale tant de hautes et pures inspirations.

Civitali mourut en 1501, à 65 ans. Son fils Niccolo, peintre et sculpteur, éleva le palais dei *Bernardini* à *Lucques*, celui des *Santini* à *Gattajola*, et celui des *Sinibaldi* à *Massa Pisana*. Il travailla aux *sculptures* du *Baptistère* de *Pietra-Santa*. Un parent

1. Marchesi, *Scritti Varii*, II, 332.

de Matteo, Vincenzo, a laissé une *statue* de *saint Pierre* dans la nef gauche de *San-Frediano* (1506). Cette œuvre se rapproche du style de Civitali, quoique avec plus de sécheresse et de raideur. Vincenzo Civitali occupe aussi au XVIe siècle un rang distingué comme architecte civil et militaire.

CHAPITRE V

Fin de la première Renaissance.

Avec Civitali s'éteint le dernier représentant de la première *Renaissance* toscane. J'entends parler seulement des représentants de première grandeur. Car si j'avais tenu à nommer auprès d'eux les artistes d'un ordre secondaire, il est clair que j'aurais dû indiquer ce Filarète, né à Florence en 1400, mort en 1468, qui fut architecte mais qui sculpta aussi. C'est à lui qu'Eugène IV eut la malencontreuse idée de confier, vers 1434 ou 1435, l'exécution des *portes* de *Saint-Pierre* à *Rome*, alors que Ghiberti et Donatello vivaient encore ! Filarète, aidé d'un sculpteur nommé Simone, qui exécuta la *pierre tombale* du *pape Martin V*, dans l'église du *Latran*, n'accomplit là qu'un travail médiocre malgré toute l'érudition déployée dans l'exécution des sujets [1].

1. On a remarqué, non sans raison, que les mauvaises sculptures de l'intérieur et de l'extérieur de la basilique de Saint-Pierre font paraître les œuvres de Filarète bien plus belles que si elles étaient placées auprès de travaux d'un mérite supérieur.

Je n'aurais eu garde, non plus, d'oublier ce Bernardo Ciuffagni (1381-1457), qui, malgré le voisinage des Ghiberti et des Donatello, non seulement ne marcha pas sur les traces de ces maîtres, mais laissa en diverses églises de Florence : à *San-Zanobi*, à *Santa-Maria-del-Fiore*, et dans l'église *San-Francesco*, à *Rimini*, où L. B. Alberti le fit travailler, des sculptures rappelant les œuvres du second ordre de l'école pisane.

Et quant à Andrea Ferrucci di Fiesole (1465-1526), intéressant comme décorateur, les *reliefs* des *fonts baptismaux* du *Dôme* de *Pistoie*, le *tabernacle* de la *cathédrale* de *Fiesole* sont bien de la même école que les œuvres ornementales des Mino et des Benedetto; mais ses compositions plastiques, entr'autres la statue de *saint André* qu'on peut voir à la *cathédrale* de *Florence*, ont quelque chose de trop mou et de trop incertain pour qu'il vaille la peine d'en étudier l'auteur.

Enfin, je ne ferai que mentionner Benedetto da Rovezzano, mort en 1550, en plein XVIe siècle, et je m'arrêterai en dernier lieu sur un sculpteur dont les travaux de bronze ne sont pas sans valeur: Baccio da Montelupo (1469-1533), l'auteur de la statue de *saint Jean l'Évangéliste* à *Or-San-Michele*,

qui marque une parenté assez directe avec la manière de Donatello. Il subit, par la suite, l'influence classique de la *Haute Renaissance*, ainsi qu'en témoigne sa *statue* de *Mars*, ornant le *tombeau* de *Pesaro*, aux *Frari* de *Venise*. Mais il était hanté par le xve siècle, à voir le style de *San-Paolino* (ville de *Lucques*), où il n'a fait que rééditer un siècle plus tard la *Badia* de Brunellesco, à *Fiesole*.

*
* *

Je termine ici cette longue étude sur la sculpture florentine dans la seconde moitié du xve siècle. On a pu constater son rayonnement dans toutes les parties de l'Italie : dans le Sud, à Naples, où travaillèrent les Rossellino et Benedetto da Majano ; dans le Centre, à Rome, où Pollajuolo et Mino da Fiesole laissèrent de belles œuvres ; dans le Nord enfin, à Venise et Gênes, où Verrocchio et Matteo Civitali sculptèrent la statue du Corleoni et les figures de la chapelle de saint Jean-Baptiste.

Je crois avoir aussi suffisamment montré combien l'esprit de cette sculpture, continuant les efforts d'un Ghiberti, d'un Brunelleschi et surtout

d'un Donatello, se manifestait par la recherche de la réalité et de la vie interprétées tantôt suavement, tantôt avec une violente énergie, mais toujours avec un soin minutieux des détails et une entière indépendance esthétique. Les maîtres que nous venons d'étudier n'empruntaient à l'antique qu'une sorte d'ornementation au sein de laquelle ils étoffaient, ils emmaillottaient leurs propres idées. La *Haute Renaissance* va rechercher maintenant les règles mêmes de l'ancienne plastique. Elle se préoccupera de donner à la réalité si jalousement poursuivie, serrée de si près par les *Quattrocentistes*, un but plus haut que celui de la seule figuration des traits ou des objets. Avec le XVI[e] siècle va s'ouvrir l'ère du rayonnement de la grandeur et de la beauté.

A la tête de la phalange sacrée, dont ils sont les chefs écrasants, voici venir Michel-Ange et Raphaël. Ces géants porteront la maîtrise de leur art à de telles hauteurs que, dans les tentatives qu'ils feront pour y atteindre aussi, leurs successeurs échoueront piteusement, tomberont bientôt à tous les excès, remplaceront le culte du Beau par l'amour de l'étrange ou du tour de force, qui est souvent celui du mauvais goût, prépareront enfin cette lamentable décadence qui devait, moins d'un siècle plus tard, engloutir le talent comme le génie,

et rendre inutiles, à l'avenir, les efforts et les enseignements du plus grand passé d'art dont ait pu, à juste titre, s'enorgueillir un pays.



INDEX

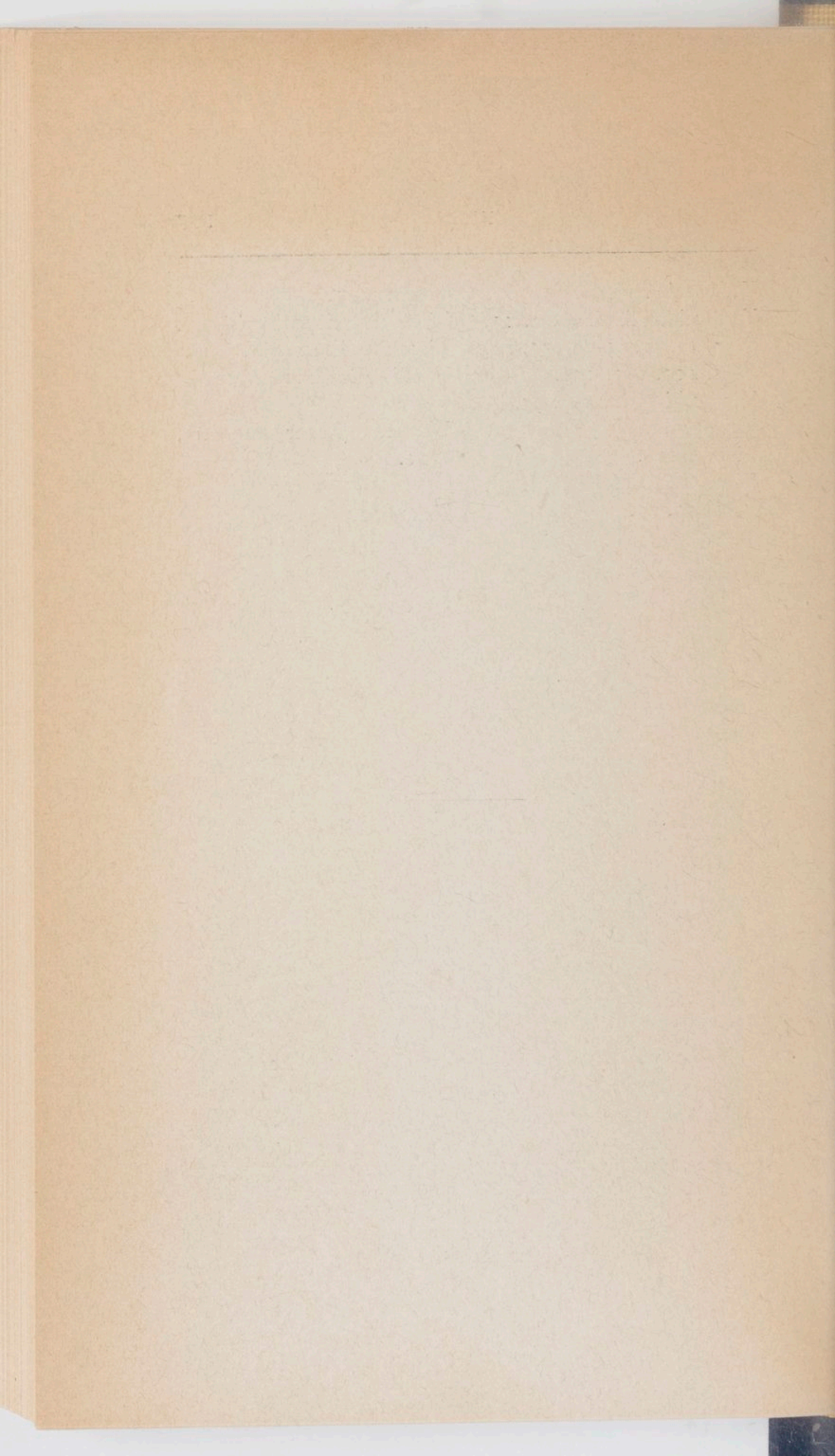


TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE V



MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

DU MÊME AUTEUR

(Chez Lemerre, éditeur)

CLAUDIUS POPELIN. Peintre, émailleur et poète. . 1 vol. in-8.
LE RECUEIL DES SOUVENIRS. Poésies. . . . . 1 vol. in-8.
LES HEURES DE LA MUSE. Poésies . . . . 1 vol. in-8.
RYTHMES ET NOMBRES. Poésies . . . . 1 vol. in-18.
LES MIRAGES. Poésies . . . . 1 vol. in-18.
VIE MANQUÉE. Nouvelles . . . . 1 vol. in-18.
HISTOIRE D'UN BAISER. Nouvelles. . . . . 1 vol. in-18.
SUR LES CHEMINS DE LA VIE. . . . . 1 vol. in 18.
LA PASTORALE DANS LE TASSE . . . . 1 vol. in-18.
MICHEL-ANGE A ROME. . . . . 1 vol. in-18.
LA SCULPTURE A SIENNE . . . . 1 vol. in-18.
LA SCULPTURE A ROME . . . . 1 vol. in-18.
RAPHAEL A ROME . . . . 1 vol. in-18.
BENVENUTO CELLINI . . . . 1 vol. in-18.
LES SUCCESSEURS DE DONATELLO. . . . . 1 vol. in-18.

(Chez Bouillon, éditeur)

PIERRE DE NOLHAC ET SES TRAVAUX. Essai de contribution aux publications de la Société d'Études italiennes . . . . 1 vol. in-8.
CONSIDÉRATIONS SUR QUELQUES ÉCOLES POÉTIQUES CONTEMPORAINES ET SUR LES TEMPÉRAMENTS A APPORTER A CERTAINES RÈGLES DE LA PROSODIE FRANÇAISE . . . . 1 vol. in-18.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

